

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



LITERATURA E POSTERIDADE
JORGE DE SENA E ALEXANDRE O'NEILL

JOANA MEIRIM

DOUTORAMENTO
EM ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA
TEORIA DA LITERATURA

2014

LITERATURA E POSTERIDADE

JORGE DE SENA E ALEXANDRE O'NEILL

JOANA MEIRIM

DISSERTAÇÃO ORIENTADA POR
PROFESSOR DOUTOR MIGUEL TAMEN

APOIO FINANCEIRO



DOUTORAMENTO
EM ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA
TEORIA DA LITERATURA

2014

Para os dois heróis desta tese, Jorge de Sena e Alexandre O'Neill

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO/ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	8
1. Jorge de Sena	
I. Jorge de Sena dirige-se aos seus contemporâneos	22
II. Uma história da poesia portuguesa	59
III. Carta à posteridade	84
2. Alexandre O'Neill	
I. <i>Dégonfler</i>	107
II. Grande poeta menor	149
III. Gloríola	173
Bibliografia	189

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, o Professor Miguel Tamen, que acompanhou todas as fases deste trabalho e que me mostrou a importância de escrever sobre os meus heróis.

Ao Professor Abel Barros Baptista, agradeço as melhores aulas da minha licenciatura, a experiência de ensino na Corunha e as conversas estimulantes acerca do ensino da literatura.

No programa em Teoria da Literatura, tenho tido a oportunidade de crescer intelectualmente, o que devo às aulas dos professores Miguel Tamen, João Figueiredo e António M. Feijó. Os dois seminários que tive com o Professor Joaquim Manuel Magalhães foram importantes para pensar no argumento da minha tese.

Desde 2012, tenho o privilégio de trabalhar com o Professor Jorge Fazenda Lourenço no projecto de edição da correspondência de Jorge de Sena. Agradeço-lhe as lições de edição e a permanente disponibilidade em me dar a conhecer a vida e obra de Jorge de Sena. Agradeço ainda à Maria Mendes a feliz ideia de nos pôr em contacto.

A ida a Santa Barbara, no Verão de 2013, foi uma experiência inesquecível. Durante o tempo que lá estive, dialoguei diariamente com uma intelectual brilhante. Agradeço a Mécia de Sena a recepção calorosa e as conversas extraordinárias sobre literatura e política norte-americana.

Aos companheiros e amigos da biblioteca e fora dela, agradeço a companhia, as conversas e os estímulos diários: à Maria Mendes, ao Nuno Amado, à Ana Cláudia Santos, à Rita Furtado, ao Jorge Almeida e à Teresa Gonçalves. Ao Alex Gozblau por fazer uma caricatura admirável de Jorge de Sena, que me acompanhou durante a redacção desta tese. Muito obrigada a todos!

À Rita Furtado agradeço ainda a disponibilidade para as primeiras leituras da tese, cujo argumento acompanha desde o Seminário de Orientação.

A conferência “Alexandre O’Neill: uma coisa assim assim”, realizada em Dezembro de 2012, no Museu da Música, deu novo fôlego ao meu argumento sobre Alexandre O’Neill. Agradeço à Helena Miranda e ao Sebastião Belfort Cerqueira por me terem incluído no “menu” dos conferencistas.

À Isabel Cymbron, à Teresa Nazaré, à Emiliania Silva e ao Carlos Nogueira, que me perguntavam discretamente como “iam as coisas” com a minha tese.

À Dr.^a Isabel Soares, o apoio oferecido para que pudesse compatibilizar as minhas duas tarefas de eleição.

À minha amiga Diana, agradeço todo o apoio, a cumplicidade e a maravilhosa aventura em Constância, à procura de novas do poeta Alexandre O’Neill. À minha amiga Rita, agradeço a longevidade da nossa amizade e todos os “mimos” açucarados que despertam as minhas ideias.

À minha família, em particular, à minha mãe, agradeço o entusiasmo que tem pelo meu trabalho académico. Ao Rui, devo um agradecimento com superlativo. Muito obrigada por seres o colaborador eminente de todos os projectos da minha vida.

Este trabalho e a ida a Santa Barbara foram possíveis graças ao apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

RESUMO/ ABSTRACT

Esta tese descreverá os projectos poéticos de Jorge de Sena e de Alexandre O'Neill, avaliando de que modo configuram formas distintas de encarar a posteridade e o lugar na história da literatura. Defender-se-á que os dois poetas pertencem a famílias literárias distintas. Quanto a Jorge de Sena, argumentar-se-á que o seu percurso, de uma maneira geral, é compatível com a descrição bloomiana do poeta forte, deflectindo os precursores e emulando os contemporâneos. Alexandre O'Neill, por sua vez, desvia-se do esquema teórico de Bloom, em *The Anxiety of Influence*. Apresentando uma poesia que admite auto-depreciação, O'Neill deflaciona as expectativas sobre o seu trabalho e não alimenta relações literárias polémicas.

This thesis describes Jorge de Sena and Alexandre O'Neill's poetic intents, assessing how both authors configure distinct ways of looking at posthumous reputation and their place in the history of literature. As such, it will be argued that these poets belong to distinct literary families. On the one hand, Jorge de Sena appears to deflect his precursors and emulate his contemporaries, which indicates that his path is compatible with the Bloomian description of the strong poet. On the other hand, Alexandre O'Neill sets himself apart from the theoretical scheme Bloom conceives in *The Anxiety of Influence*. Whilst presenting a kind of poetry that welcomes self-deprecation, O'Neill understates the expectations concerning his writing and doesn't encourage controversial literary relations.

INTRODUÇÃO

*Always too eager for the future, we
Pick up bad habits of expectancy.*
Philip Larkin

*(...) quero que sejam repousados,
tomando aquele prémio e doce glória
Do trabalho que faz clara a memória.*
Camões

Em *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom apresenta uma versão da história da poesia inglesa baseada no conceito de influência poética, cuja consciência se torna determinante a partir do Romantismo. A história da poesia consiste nas relações entre os poetas fortes e os seus precursores. Para Bloom, o poeta que não tem angústia é aquele que idealiza¹, desejando que o passado continue nele. Este poeta está nos antípodas daqueles a que chama “poetas fortes”, aqueles que têm sintomas psicológicos reveladores de uma preocupação persistente, “desobstruir” caminho no espaço da história da poesia: “os poetas fortes fazem a história lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios”². De acordo com este modelo, a angústia, que define o literário, deve-se à “desesperada insistência na prioridade do espírito criativo”³, sendo que o poema “não é uma superação de angústia mas essa angústia”⁴.

A preocupação com a personalidade do poeta que persiste na luta pelo seu lugar a sós na história da poesia opõe-se à visão fraternal da integração do poeta na história

¹ “Os talentos mais fracos idealizam”, in Harold Bloom, *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia* (tradução de Miguel Tamen), Lisboa, Cotovia, 1991, p. 17.

² Harold Bloom, *ibidem*.

³ Harold Bloom, *idem*, p. 24.

⁴ Harold Bloom, *idem*, p. 108.

e na tradição, como T. S. Eliot defende em “Tradition and The Individual Talent”: “Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado”⁵. Harold Bloom entende que faz parte do ciclo vital do poeta forte a procura daquilo que lhe permite uma garantia quanto à sua permanência na posteridade: “a angústia poética implora à Musa uma ajuda na divinação, que significa prever e adiar o mais possível a morte do próprio poeta enquanto poeta e (talvez também) enquanto homem”⁶. Através do confronto agonístico, o efebo tenta superar o seu precursor e o seu êxito depende sempre da sua força poética: “os poetas enquanto poetas (...) lutam até ao fim para ter a sua primeira oportunidade a sós”⁷. O poeta forte deve conseguir esmagar a tradição e ficar sozinho, por isso a relação com os outros poetas tem de ser polémica: “o amor do poeta forte pela sua poesia, *enquanto poesia*, tem de excluir a realidade de toda a restante poesia”⁸.

À semelhança da tese de Freud acerca do romance familiar, que serve de base ao esquema de raciocínio de Bloom, também a influência poética reproduz aquilo que se passa na história familiar de qualquer indivíduo: “a verdadeira história poética é a história de como os poetas enquanto poetas aguentaram outros poetas, tal como qualquer biografia verdadeira é a história do modo como alguém aguentou a sua própria família”⁹. Em *The Anxiety of Influence*, são analisadas as histórias de famílias poderosas. Bloom só se preocupa com o choque de titãs: “o meu cuidado é apenas com poetas fortes, figuras maiores com a persistência para lutar, se necessário até à morte, com os seus precursores igualmente fortes”¹⁰. Servindo-se da “linguagem agónica da angústia, do poder, da competição e da má-fé”¹¹, descreve uma literatura que não

⁵ T.S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 23.

⁶ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 74.

⁷ Harold Bloom, *idem*, p. 20.

⁸ Harold Bloom, *idem*, p. 166.

⁹ Harold Bloom, *idem*, p. 108.

¹⁰ Harold Bloom, *idem*, p. 17.

¹¹ Paul de Man, “Recensão de *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom”, in *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaio Sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*. (tradução Miguel Tamen), Lisboa/Coimbra, Angelus Novus/Cotovia, 1999, p. 293.

admite mediania. Na recensão a *The Anxiety of Influence*, Paul de Man sublinha a exclusão de um meio termo na descrição do percurso dos poetas: “a literatura permanece alojada entre a insuficiência e o excesso”¹².

Harold Bloom tem predecessores na narração da história da poesia inglesa. *The Burden of the Past and the English Poet* de W. Jackson Bate apresenta uma versão mais amena da história da poesia. Bate descreve o peso do passado na obra dos poetas ingleses do século XVIII, o primeiro período da história moderna a enfrentar o problema de chegar imediatamente depois de um grande momento criativo, como foi o caso do Renascimento inglês. Reconhece que o passado é um constrangimento à criação artística, o que não significa que os poetas tenham de reagir de maneira adversativa em relação aos seus precursores.

Numa passagem do primeiro capítulo desta obra, Bate assinala o comportamento dos grandes escritores do século XVIII, que não se preocuparam tanto com a desobstrução de caminho quanto com a maneira de ver qual o lugar que podiam ocupar na história da poesia, encontrando um estilo (a sátira, sobretudo) que ainda não tinha sido explorado. Os vindouros não têm de ser incompatíveis com o passado. O sentido de oportunidade dos poetas não os torna imunes ao peso do passado, mas permite lidar com os precursores sem antagonismo.

Na verdade, um dos paradoxos do que temos estado a descrever é que a pressão do “fardo do passado” foi sentida, mais acentuadamente, pelos escritores e artistas eminentes, devido à inteligência que tinham para ver onde estavam as suas oportunidades.¹³

No ensaio intitulado “Kafka y sus precursores”, anterior às obras de Bate e de Bloom, Jorge Luis Borges defende que os escritores criam os seus precursores. Regista

¹² Paul de Man, *op. cit.*, p. 295.

¹³ W. Jackson Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, New York: toExcel, 1999, p. 25. À excepção dos casos em que existe tradução em português, todas as traduções de obras lidas em línguas estrangeiras são minhas.

por ordem cronológica os diversos textos literários - de Zenão a Browning - que “contêm” Kafka, embora o precedam. Conclui que a existência de um sucessor permite um entendimento mais completo da literatura anterior, invertendo o sentido lógico da leitura e da influência. A intuição arguta de Borges é reconhecida e aproveitada por Bloom¹⁴, mas este não subscreve a parte final do ensaio daquele. Borges sugere uma alteração significativa à história da poesia, que passa por não acentuar as dicotomias - anterioridade/posterioridade, passado/futuro, precursor/efebo - introduzidas por Bloom no debate crítico.

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas haveria que tentar purificá-la de toda a conotação de polémica ou de rivalidade. O facto é que cada escritor *cria* os seus precursores. O seu trabalho modifica a nossa concepção do passado, como há-de modificar o futuro.¹⁵

Harold Bloom considera que Borges preconiza um “idealismo literário excessivo”¹⁶, precisamente por negar a luta por um lugar a sós na história da poesia, por ser avesso aos “egos” literários e tornar pacífico aquilo que para Bloom é agónico, ou seja, tornar as relações intra-poéticas inofensivas. Em *The Western Canon*, Bloom comenta que a coragem da individualidade só se manifesta, e é elogiada, no heroísmo militar dos antepassados de Borges. Na literatura, não há lugar para o *agon*.

Mais ninguém na tradição ocidental subverteu a ideia de mortalidade literária tão implacavelmente quanto Borges. (...) Uma vocação militar perdida é substituída pela chamada da literatura, e todavia Borges, enquanto cavalheiro argentino, nunca se conseguiu reconciliar com

¹⁴ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 161.

¹⁵ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, in *Otras Inquisiciones, Obras Completas, 1923-1972* (ed. Carlos V. Frías), Buenos Aires, Emecé Editores, 1984, pp. 711-712.

¹⁶ Harold Bloom, *O Cânone Ocidental* (trad. Manuel Frías Martins), Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011, p. 464.

quaisquer verdades agonísticas acerca da natureza da autonomia e da originalidade poéticas.¹⁷

A visão anti-bloomiana *avant la lettre* está presente na obra de Borges, que privilegia uma ideia de literatura que não implica a existência de poetas na procura de desobstruir caminho. Este pode ser trilhado por vários sem que tal signifique a primazia de um em detrimento dos outros. A propósito da crença religiosa na imortalidade, Borges, no conto “El inmortal”, apresenta uma versão pacífica do ciclo das vidas humanas, em que não há uma vida mais importante do que a outra: “nessa roda, que não tem princípio nem fim, cada vida é efeito da anterior e engendra a seguinte, mas nenhuma determina o conjunto”¹⁸. Esta visão da vida aplicada ao ciclo das influências poéticas é rejeitada por Bloom. A sua tese descarta qualquer hipótese de lidar com o passado sem adversidade: todos os poetas fortes de língua inglesa, depois de Shakespeare, são afectados pela angústia da influência.

No primeiro parágrafo de um ensaio sobre Pedro Homem de Melo, Joaquim Manuel Magalhães apresenta uma visão pouco bloomiana da história da poesia. Não só admite a coexistência pacífica de poetas maiores e poetas menores, mas também destaca a importância que os secundários podem ter na poesia dos poetas mais fortes, rejeitando a ideia de uma “demanda solipsista”. Joaquim Manuel Magalhães preocupa-se ainda com a reabilitação dos poetas menores, que considera desejável através da antologia, ideia inspirada, provavelmente, na visão amena que Eliot apresenta no ensaio “What is minor poetry?”. Neste ensaio, Eliot defende que os poetas menores, ao contrário dos mais significativos, só são lidos em antologias, porque nelas temos acesso ao melhor que produziram¹⁹. Em ambos os ensaios, é evidenciado o facto de também os poetas secundários merecerem leitura e apreço.

¹⁷ Harold Bloom, *ibidem*.

¹⁸ Jorge Luis Borges, “El inmortal”, in *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 23.

¹⁹ Cf. T.S.Eliot, “What is minor poetry”, *The Sewanee Review*, vol. 54, n.º 1 (Jan.-Mar., 1946), pp. 1-18.

Uma grande literatura não tem outra alternativa, para o ser, senão possuir um razoável conjunto de excelentes poetas secundários. Sem esses poetas não existirá um rico solo comparativo donde se podem alçar aqueles que, catalisadores dos modos mais fundos de uma época, encontram as palavras mais altas e os processos mais diferenciados para os enredar em poema. Os melhores poetas secundários povoam os espaços donde o poeta maior pode surgir, porque sozinho não o conseguiria, era-lhe preciso experimentar os mecanismos verbais que já encontra menormente tentados no poeta secundário. Contudo, este não é apenas ou sequer um mau proponente de versos. O que ele propõe pode ser do mais conseguido: a sua obra, porém, apresenta uma desigualdade de expressão, uma oscilação de critérios processuais, uma predominância do mau gosto verbal que contaminam a ocasionalidade de um ou outro poema magnífico.²⁰

A ensaística portuguesa não é pródiga em visões que mostram a superação da influência, mas em textos que descrevem a influência que os antepassados têm nos poetas contemporâneos. Joaquim Manuel Magalhães assinala aqui a importância dos poetas menores, mas há quem veja também que a angústia dos grandes poetas pode ser superada. M. S. Lourenço, no ensaio “As três graças”, mostra como Eça e Cesário, dois grandes escritores, reagem ao complexo de Édipo em relação a gigantes literários de outras nacionalidades.

Cesário deu ao poeta lírico português o mesmo que Eça deu ao artista de prosa: ambos provaram que a *angústia da influência* pode ser vencida, que a modalidade literária do complexo de Édipo pode ser ultrapassada e que “O sentimento dum Ocidental” ou *Os Maias* conseguiram escapar ao poder depressor da herança de Baudelaire e Flaubert. Cesário e Eça compreenderam ambos que a angústia da influência só pode ser anulada se se encontrar, para o corpo de experiência articulado pelos seus intimidantes progenitores, um equivalente *vivido*.²¹

²⁰ Joaquim Manuel Magalhães, *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, Lisboa, a regra do jogo, 1981, p. 37.

²¹ M. S. Lourenço, “As três graças”, *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp. 106-107.

A tese de *The Anxiety of Influence* não é totalmente indefectível; deixa de fora poetas importantes, também eles *fortes* (e Borges é um deles), bem sucedidos na sua tarefa, apesar de a sua relação com a poesia não ser exactamente agónica. É a partir da leitura assídua de Alexandre O'Neill que me apercebo de que há poetas que não se enquadram no esquema teórico proposto por Harold Bloom. São poetas que se impõem, sem premeditação, na literatura, cumprem o seu trabalho e têm acesso à posteridade, sem que isso implique “desobstruir” caminho no espaço da história da poesia.

O poema “Autocrítica” de *Feira Cabisbaixa* é exemplo de um poema imune à angústia da influência, tal como descrita por Bloom. Alexandre O'Neill serve-se do sentido duplo do título: por um lado, faz a auto-exegese, revendo os parentescos que lhe são atribuídos, e, por outro, auto-deprecia-se. O poema mostra como O'Neill não só não é imune à melancolia criativa – e aqui coincide com a perspectiva de Bloom –, mas também revela um poeta que admite falhas na sua força poética. De acordo com a descrição do percurso do poeta forte em *The Anxiety of Influence*, é fundamental que um poeta forte ponha em causa a influência de outros, deflectindo os seus precursores, mas não é admissível um poeta que se auto-deprecie.

“A poesia dum tal...” Alexandre O'Neill, dizem os críticos, recebe influência de três poetas: Guerra Junqueiro, Nicolau Tolentino e Paulino Cabral. Se quanto ao primeiro se distancia pela técnica utilizada, opondo ao verso tribunício de Junqueiro o seu gosto pela surdina, em relação aos dois poetas do século XVIII, concede apenas a possibilidade de filiação biológica.

Quanto a esse Tolentino, esse faceto,
devo dizer que nada lhe roubei
mas que podia ser seu neto.

Como neto podia muito bem
ser de Paulino, desse abade
que com certeza me arranjaria mãe...²²

A rejeição de um passado longínquo, sobretudo na referência aos dois poetas de setecentos, não é feita de modo agónico, e o tom jocoso de que se serve não é sobranceiro. No momento de fazer a sua autocrítica, opondo-se ao que os críticos lhe atribuem, reconhece a influência de alguns precursores. O'Neill considera três poetas que, do ponto de vista da história da literatura, estão mais próximos de si: Cesário Verde, António Nobre e Fernando Pessoa. Ainda que ironizando a crítica literária, esta parte do poema não deixa de constituir um reconhecimento de três poetas, que não comprometem a sua originalidade, destacando o seu papel fundamental na poesia portuguesa a partir de meados do século XX, de que O'Neill é devedor. Um poeta forte, segundo Bloom, não deve nada a ninguém, precisamente porque a sua força advém da sua auto-suficiência.

Depois do primeiro sentido de autocrítica, O'Neill aplica o segundo, ou seja, revela os seus defeitos, aquilo que jamais um poeta forte poderia fazer. Ao *pathos* bloomiano, O'Neill, recordando o que alguns satíricos do século XVIII fazem, opõe o *bathos*. Como noutros poemas, parece que glosa o título do ensaio paródico, *Peri Bathous, Or the Art of Sinking in Poetry*, do escritor inglês do século XVIII, Alexander Pope.

Bem sei que tenho sido, não poucas vezes, derrotado pela pressa,
que me espojo na anedota ou a embalo
na folha-de-flandres da conversa,
bem sei que muitos dos meus versos
nem para atacadores.²³

²² Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, 4.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, pp. 247-248. Todas as citações de poemas de Alexandre O'Neill pertencem a esta edição, pelo que, ao longo da tese, indicarei apenas o título da obra e o número da página.

²³ Alexandre O'Neill, *idem*, pp. 248-249.

O argumento desta tese define-se a partir da minha frequência da obra de Jorge de Sena e de Alexandre O'Neill. Estes dois poetas impõem-se na literatura portuguesa da segunda metade do século XX, mas a utilização do verbo “impor-se” não significa em ambos uma acção deliberada. Apresentam maneiras distintas de fazer o seu percurso poético e de estar na literatura portuguesa.

Em cada um destes modos reconheço uma figura de retórica: a hipérbole, no caso de Jorge de Sena, e a meiosis para Alexandre O'Neill. No primeiro caso, pretendo evidenciar a dicção amplificada de Jorge de Sena, no segundo chamo a atenção para um tom que diminui a importância das coisas. A utilização de duas figuras de retórica, que são opostas em sentido, serve para ilustrar a assimetria dos *case studies* da minha tese, os projectos poéticos e os programas de posteridade de Sena e de O'Neill. Jorge de Sena está seguro da grandeza daquilo que faz e não tem tempo para a auto-depreciação, inscrevendo-se na família dos poetas fortes bloomianos. Alexandre O'Neill não está convencido da sua qualidade, e a auto-depreciação é o tom dominante daquilo que faz, excluindo-se da família de poetas analisada por Bloom em *The Anxiety of Influence*.

É a descrição destas duas personalidades literárias – descrição que inclui crítica literária e intenções biográficas – que me permite chegar à conclusão de que existem duas famílias de poetas, perfilando-se em ambas poetas maiores da literatura. Existe uma família maioritária, aquela que se preocupa com a qualidade da continuidade genealógica e com a programação pormenorizada de tudo o que se faz. Nela se inclui o caso de Jorge de Sena. Mas existe também uma família de poetas que não trabalha para garantir determinada reputação contemporânea ou póstuma nem condiciona as suas acções com receio de não encontrar um lugar para si na história da literatura, não acolhendo um número de poetas tão significativo quanto a primeira. Nela figura o caso de Alexandre O'Neill.

A posteridade de Jorge de Sena e de Alexandre O'Neill, o que os outros vão pensar sobre estes poetas, não é garantida pelas indicações – deliberadas ou não – que deixam. A descrição destes dois projectos poéticos e as ideias de posteridade de cada um permite-me ainda rever, ao longo da tese, algumas imagens que a crítica atribuiu e ainda atribui a estes dois poetas. Quando se fala de Jorge de Sena, persistem designações como a de “poeta ressentido” e maltratado pela pátria; quando o assunto é Alexandre O'Neill insiste-se na ideia de é um poeta lúdico e inofensivo, com o remorso de ser português.

A associação dos seus nomes já tinha sido feita com base num *leitmotiv* comum. Na análise daquele que é por muitos considerado o grande poema de Alexandre O'Neill, “Um Adeus Português”, Luciana Stegagno Picchio²⁴ comenta o uso diferenciado do adjetivo “português” nos dois poetas, inferindo daqui maneiras distintas de perspectivar Portugal.

Mas poucos poetas terão usado o qualificativo “português” com uma conotação tão ironicamente redutora, tão participadamente sofrida como Alexandre O'Neill. Usara-o muito também Jorge de Sena. (...) e enquanto o “português” de O'Neill (...) significa sempre *nós*, os portugueses de Jorge de Sena, no exílio sofrido sem regresso, passam a ser, cruamente, *eles*.²⁵

A propósito deste mesmo poema, Maria Antónia Oliveira, em *A Tristeza Contentinha de Alexandre O'Neill*, refere o poema “Em Creta, com o Minotauro” de Jorge de Sena, estabelecendo também uma distinção quanto à forma de encarar o país. Para além de assinalar a diferença de perspectiva, pretende ainda

²⁴ A mesma autora, em 1974, faz uma observação sobre a influência de O'Neill e de Sena na poesia do poeta italiano Carlo Vittorio Cattaneo. Num testemunho, feito a propósito de um novo livro de poesia de Cattaneo, refere-se à presença do sorriso trocista de O'Neill a par do hermetismo cultural de Sena: “il sorriso-smorfia da Alexandre O'Neill; la condensazione ermetico-culturale da Jorge de Sena (...)”, in Carlo Vittorio Cattaneo, *Distruzioni per l'uso*, Roma, 1974, p. 125.

²⁵ *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, org. de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Braga, Coimbra/Lisboa, Angelus Novus/Cotovia, 2002, p. 538.

evidenciar a divergência no tom de que ambos se servem quando o assunto é Portugal. À suposta “ternura” de O’Neill opõe a contundência de Sena: “Jorge de Sena escolheu o exílio - tal como muitos outros portugueses -, e de lá escarrava o seu ódio contra a Pátria, do exílio a invectivou e escarneceu”²⁶.

Não há evidências biográficas que unam Jorge de Sena a Alexandre O’Neill, nem polémicas literárias que os ponham em confronto. Aquela que considero uma das críticas mais perspicazes sobre Alexandre O’Neill data de 1958 e é assinada por Jorge de Sena. Nela encontro um adjectivo, mais produtivo que “português”, para definir o percurso de O’Neill, sendo que com o seu antónimo é possível caracterizar o projecto poético de Sena: “Tenho pleno conhecimento de como, vindo do surrealismo, Alexandre O’Neill, com o seu ar peculiar de corvo benigno, é uma figura exótica cuja poesia é considerada por muitos uma lamentável traição ao surrealismo por que passou”²⁷. O adjectivo “benigno” caracteriza aqui, eficazmente, a descrição da posição de O’Neill na literatura portuguesa. Jorge de Sena, por sua vez, tem uma posição polémica, comportando-se como um poeta esmagador. São as implicações literárias destas duas atitudes que analisarei nesta tese.

No capítulo dedicado a Jorge de Sena, o poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” configura a descrição que farei do seu projecto poético. Como os poetas fortes bloomianos, Sena deflecte os seus precursores, lutando por um lugar a sós; mas é sobretudo em relação aos contemporâneos que a sua reacção é mais significativa. O percurso poético de Jorge de Sena enquadra-se no esquema teórico apresentado por Bloom. A vida que leva é uma luta pela permanência de si e daquilo que produz, vivendo preocupado com o que os outros não dizem de si, e não há crítica

²⁶ Maria Antónia Oliveira, *A Tristeza Contentinha de Alexandre O’Neill*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 18.

²⁷ Jorge de Sena, “Alguns poetas de 1958”, in *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 199.

que atenua o estado de emulação contínua. A auto-avaliação inflacionada do seu currículo poético e académico, a forma como Jorge de Sena vê a sua obra, constitui uma maneira de tentar determinar o seu reconhecimento em vida e também a sua posteridade. Sena espera, desde cedo, criar um *monumentum*, tendo elevadas expectativas quanto à dimensão daquilo que quer fazer e quanto ao reconhecimento que lhe é devido.

Ao longo das três secções deste capítulo, apresento progressivamente o argumento sobre o caso de Jorge de Sena. Começo por explicar a forma como lida com os seus contemporâneos, evidenciando aspectos da sua obra que revelam a relação antagónica que tem com eles. A maneira como Jorge de Sena reconta a história da poesia portuguesa, aspecto essencial da segunda secção do capítulo, permitirá verificar que é o próprio a reconhecer que completa a tríade, juntamente com Camões e Pessoa, dos mais notáveis poetas portugueses. Finalmente, na secção dedicada ao seu programa de posteridade, evidenciarei o papel desempenhado por quem lhe garante, efectivamente, a posteridade, a sua viúva, Mécia de Sena, seguindo o plano escrupuloso delineado por Jorge de Sena.

No capítulo sobre Alexandre O'Neill, analisarei o seu projecto poético, que desestabiliza o percurso do poeta forte, tal como descrito por Harold Bloom em *The Anxiety of Influence*. Na crítica feita à poesia de Philip Larkin, encontro alguns dos comentários mais astutos sobre a poesia de Alexandre O'Neill, fundamentais para a descrição que apresento. Donald Davie refere-se a uma “poesia de expectativas reduzidas”²⁸, e Craig Raine diz que a poesia de Larkin é uma poesia sem maiúsculas²⁹. Estas são intenções declaradas pelo próprio Alexandre O'Neill. Num texto em que apresenta o seu projecto poético, O'Neill concentra numa única palavra, no verbo

²⁸ Donald Davie, “Landscapes of Larkin”, in *Thomas Hardy and British Poetry*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 71.

²⁹ “Without the capital P Poetry”, in Craig Raine, “A tribute to the late poet Philip Larkin”, *The Guardian*, 3 December 1985.

francês *dégonfler*³⁰, a ideia que tem sobre o que quer fazer na poesia. Traduz o verbo por “desimportantizar”, mas eu traduzirei, servindo-me da crítica de Donald Davie a Larkin, por “deflacionar”, no sentido de reduzir as expectativas em relação àquilo que faz. Verbos como “reduzir” ou “deflacionar” não são compatíveis com a força poética que o efebo bloominano deve apresentar para superar os precursores.

As três secções que constituem este capítulo descrevem um percurso nos antípodas do de Jorge de Sena, por isso a sua leitura deve ser feita ao contrário. Partindo da definição atribuída por si ao seu projecto poético, farei a revisão de alguma da crítica que insiste em ver em O'Neill um poeta estimável pelo que tem de inofensivo, pitoresco e pouco poético. De seguida, mostrarei como a redução de expectativas, assinalada por uma dicção discreta, lhe permite ascender à categoria de “grande poeta menor”. O facto de ser pouco arrumado e, por vezes, distraído em relação à sua carreira poética, não impede que tenha um impacto tão significativo como muitos dos poetas fortes.

³⁰ Laurinda Bom, *Alexandre O'Neill. Passo Tudo pela Refinadora*, Lisboa, Notícias, 2003, p. 9.

JORGE DE SENA

*Quero que ele viva, que ele vá pelo mundo com o seu poder, e que eu
assista à sua eternidade.*

O Físico Prodigioso

I. JORGE DE SENA DIRIGE-SE AOS SEUS CONTEMPORÂNEOS

Na primeira parte do ensaio “Tradition and The Individual Talent”, Eliot apresenta uma maneira de o poeta fazer parte da história da literatura. Defende que só com a consciência do sentido histórico do seu lugar poderá ser considerado um escritor “tradicional”, o que implica um trabalho árduo na conciliação do passado de toda a literatura e daquilo que é feito pelos seus contemporâneos. Há uma passagem deste ensaio que se adequa à descrição do entendimento de Jorge de Sena quanto ao lugar que deve ter na história da literatura portuguesa.

(...) o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com o sentimento de toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade³¹.

“Camões dirige-se aos seus contemporâneos” é um poema glosado *ad nauseam* em toda a obra de Jorge de Sena. Este poema é uma crítica literária metrificada, à qual não é alheia a influência desta tese de T. S. Eliot. No título, a presença de Camões dá conta da consciência histórica de Jorge de Sena, indicando como predecessor um poeta canonizado. O gesto de fazer coincidir a sua história enquanto poeta com a de Camões revela ainda a consciência aguda do seu “lugar no

³¹ T. S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 22-23.

tempo” e de que maneira se posiciona na “sua própria contemporaneidade”. Vale a pena transcrever o poema na íntegra.

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, e a primazia
nas dores sofridas de uma língua nova,
no entendimento de outros, na coragem
de combater, julgar, de penetrar
em recessos de amor para que sois castrados.
E podereis depois não me citar,
suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
outros ladrões mais felizes.
Não importa nada: que o castigo
será terrível. Não só quando
vossos netos não souberem já quem sois
terão de me saber melhor ainda
do que fingis que não sabeis,
como tudo, tudo o que laboriosamente pilhais,
reverterá para o meu nome. E mesmo será meu,
tido por meu, contado como meu,
até mesmo aquele pouco e miserável
que, só por vós, sem roubo, haveríeis feito.
Nada tereis, mas nada: nem os ossos,
que um vosso esqueleto há-de ser buscado,
para passar por meu. E para outros ladrões,
iguais a vós, de joelhos, poreis flores no túmulo.³²

Neste poema, é Jorge de Sena quem se dirige aos seus contemporâneos. Fá-lo ao jeito de um poeta forte, tal como entendido por Harold Bloom em *The Anxiety of Influence*, declarando a sua “primazia” em várias áreas da sua personalidade

³² Jorge de Sena, *Poesia I* (ed. Jorge Fazenda Lourenço), Lisboa, Guimarães Editores, 2013, pp. 329 e 331. Ao longo deste capítulo, sempre que citar passagens desta edição, indicarei apenas o título e o número da página.

literária. Enumera a prioridade nas dores sofridas, na capacidade de entender os homens, na ousadia de quebrar tabus. A tudo isto os contemporâneos votam o seu desprezo, não o citando, suprimindo-o, ignorando-o ou, pior ainda, aclamando outros. Jorge de Sena vai erguer um monumento que garanta a sua sobrevivência literária, deflectindo predecessores e contemporâneos. Se ser o primeiro a chegar não significa ser devidamente reconhecido pelos seus contemporâneos, Sena vai mostrar que o valor que tem merece uma memória perene, desimpedindo caminho e reposicionando os outros. A ideia de que este poema é uma reacção polémica não é descurada pelo seu autor, como indica numa nota.

Não deve, da leitura deste poema, concluir-se que o autor esposa o desprezo corrente pelos contemporâneos de Camões, quer os que foram e mutuamente se consideraram ilustres, quer aqueles que, perdidos, esquecidos, ou inéditos, têm sido desqualificados pela idolatria camoniana. É precisamente contra esta idolatria que, no fundo, corresponde ao descaso em que o poeta se viu ao voltar a Portugal – se é que viu, e resta ver como -, que precisamente é dada no poema a palavra a Camões.³³

É clara a posição de Jorge de Sena em relação aos contemporâneos de Camões: não os despreza, porque, dado o passado longínquo em que se encontram, não acarretam turbulência no seu presente. Serve-se da voz de Camões para afrontar a “idolatria camoniana”, constituída pelos contemporâneos de Jorge de Sena. É contra estes que se insurge, exibindo o percurso bloomiano da rivalidade, isto é, tudo faz para ser *primus inter pares*. No “Post-fácio” a *Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena* (1963), existe uma referência às circunstâncias do aparecimento deste poema, que foi “provocado pelo cruzamento de indignações pessoais e eruditas, muito concretas, mas que não podia deixar de referir-se à cabeça do poeta,

³³ Jorge de Sena, *Poesia I*, pp. 776-777.

ideada pelo escultor brasileiro Bruno Giorgi, e que desde muitos anos me impressionava³⁴". Esta nota revela o motivo que leva Jorge de Sena a dirigir-se aos seus contemporâneos, emprestando a sua voz a Camões. A escultura do busto de Camões pode ter causado impressão, mas é o "cruzamento de indignações pessoais e eruditas" que o faz reagir contra os outros e escrever este poema.

Na primeira secção deste capítulo, irei evidenciar alguns itens da obra de Jorge de Sena que dão conta, de maneira significativa, da sua emulação contínua em relação à contemporaneidade. O peso do passado é sentido e constrange o seu presente e a rivalidade com os contemporâneos é uma constante ao longo de toda a sua obra. Nesse sentido, Sena preenche os requisitos do poeta forte que tem de se libertar do peso da família. O romance familiar, a tese freudiana aplicada por Bloom às relações entre poetas, aplica-se ao caso de Jorge de Sena. A propósito da origem mítica de Moisés, em *Der Mann Moses und Die Montheistische Religion*, Freud retoma a sua tese³⁵.

A origem de toda esta criação poética, porém, é o denominado "romance familiar" da criança, no qual o filho, em face da transformação das suas relações afectivas, reage contra os pais, e muito especificamente contra o pai. Os primeiros anos da infância são dominados por uma elevada sobrestima do pai (...), ao passo que mais tarde, sob influência da rivalidade e da desilusão, a criança se desliga dos progenitores e assume uma posição crítica contra o pai.³⁶

Jorge de Sena parece preencher os requisitos do poeta forte na demanda solipsista, eliminando a competição com os seus contemporâneos e deflectindo os precursores. A sua integração na tradição literária não é tão harmoniosa

³⁴ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 372.

³⁵ Já apresentada num ensaio anterior, "Der Familienroman der Neurotiker".

³⁶ Sigmund Freud, *Moisés e o Monoteísmo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1990, p. 35.

quanto a que Eliot descreve em “Tradition and The Individual Talent”, já que só é feita quando é favorável ao reconhecimento do seu valor.

A reacção ao passado e à contemporaneidade é duplamente conseguida, porque Sena acumula duas funções vantajosas, a de poeta e a de crítico. A acumulação destas duas funções tenta ofuscar aquela que é a predominante, a de poeta. No ensaio “O poeta e o crítico na mesma pessoa – um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal”, Jorge de Sena refere-se à sua estreia simultânea como poeta e crítico: em 1938, publica um poema e um ensaio sobre poesia num jornal universitário, e em 1942, ano da publicação do seu primeiro livro, *Perseguição*, estreia-se como conferencista com uma comunicação sobre a poesia de Rimbaud: “Assim, desde o início da minha carreira de escritor, o poeta e o crítico sempre foram aparecendo paralelamente; e esse padrão manteve-se até hoje”³⁷.

A propósito das vantagens da acumulação destas duas funções, Sena comenta que “o escritor *doublé* de crítico está no fundo a falar *pro domo sua*, explicando-se ou justificando-se a si mesmo”³⁸. Entende que a falta de objectividade não está comprometida, não há incompatibilidade entre ser-se escritor e crítico, porque a crítica “deve medir-se pelo rigor dos seus métodos de análise”³⁹. A crítica de Jorge de Sena funciona como um suplemento literário, ou seja, é enquanto poeta que a escreve para falar da sua criação literária. Mesmo exibindo rigor nos métodos de análise, estes são configurações de uma crítica que reage contra a crítica portuguesa contemporânea, quer pela excentricidade das matemáticas, quer pelas descrições genealógicas. A demonstração deste rigor desvia os seus leitores das suas principais intenções: analisar a posição que os antepassados e os contemporâneos ocupam face à sua criação literária.

³⁷ Jorge de Sena, *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Edições 70, Lisboa, 1978, p. 237.

³⁸ Jorge de Sena, *idem*, p. 245.

³⁹ Jorge de Sena, *idem*, p. 245.

Os diários e a sua extensa correspondência mostram que, desde sempre, Jorge de Sena defende a sua casa. Nas vésperas da edição de *Perseguição*, numa carta a um amigo próximo, que teve um papel fundamental na vida editorial de Jorge de Sena, revela as suas intenções de posteridade e o desejo de ter implicação na literatura, ou seja, de ter um lugar onde escrever e marcar presença sobre o seu tempo.

O meu livro encarrega-se, por si só, de ir devagar. Provas de quando em quando, para arreliar a paciência. Enfim, tanto o queria ver publicado, estar publicado eu, ser gente viva falando a toda a gente, servindo para embrulhar sabão nas mercearias! Num futuro menos próximo do que eu contava, assim acontecerá. A sua revista e os “Cadernos” são, para mim, todo um campo de acção. Há muito que dizer, chegou o momento. Não somos maiores ou menores que os outros (ainda que isso se pudesse saber), somos diferentes. E isto temos de marcá-lo sobre o nosso tempo. Conto com a saída da revista; e tenho muito que fazer nela e para ela.⁴⁰

A história dos seus “famosos” prefácios, registada pelo próprio Jorge de Sena, comprova estas intenções. A “Nota introdutória a uma dupla reedição”, a uma colectânea de contos, faz o registo histórico dos seus prefácios, contribuindo para a mitificação da ideia de que é pela polémica que é reconhecido pelos contemporâneos: “Assim sendo, esta nota introdutória não é, pois, um dos 'famosos prefácios' do autor, de que muita gente tem ouvido falar mais do que dos livros que eles antecederam”⁴¹.

Explica, depois, a função que os seus prefácios, escritos a partir de certa altura da sua vida, desempenham. Servem de ligação à contemporaneidade literária do seu país e não tanto, como diz, para ficar ligado à pátria. Quer evitar o esquecimento do seu nome e impõe-no, lutando contra a distância que o exílio determina.

⁴⁰ Carta inédita de Jorge de Sena a Ruy Cinatti, escrita no Porto e datada de 12 de Maio de 1942 (espólio Jorge de Sena, Santa Barbara, citado com autorização de Mécia de Sena).

⁴¹ Jorge de Sena, *Antigas e Novas Andanças do Demónio (Contos)*, 5.^a edição, Lisboa, Edições 70, pp. 9-10.

Poderia dizer-se que, simbolicamente, os "prefácios", uma vez que o autor saiu do país em 1959, têm sido, em quase vinte anos de física ausência só cortada de algumas visitas (...), uma das formas de o autor afirmar aquela presença que os outros mostram ao apresentar os seus cumprimentos ou assinar o respeitoso ponto, nas mesas de café, e outros lugares de reunião pública e privada aonde as reputações se fazem ou desfazem⁴².

Os prefácios tentam colmatar a sua ausência física, mas Jorge de Sena, muito antes de deixar de ser presença física na pátria, já reconhecia a necessidade de impor o seu nome. No primeiro livro de poesia, *Perseguição*, o poema “Advertência”, datado de Julho de 1940, inicia a admoestação aos seus contemporâneos, apresentando uma versão turbulenta do processo criativo. Este é sempre uma reacção a “indignações pessoais” e ao desprezo a que se sente votado.

Ah meu Deus! Se toda esta tristeza,
se toda esta consciência amarga do desprezo alheio,
se toda esta raiva contra mim,
se toda a melancolia que essa raiva me deixa,
são unicamente para que saia um poema...

Podes ter a certeza de que o esmago⁴³.

Por sua vez, o poema “Ode à incompreensão”, escrito em Outubro de 1949, revela a consciência precoce de Sena quanto a não vir a ter impacto nos seus contemporâneos. No seu caso o eco não se repercute, a sua voz não ecoa involuntariamente, contrariando a natureza do próprio eco. Resta a Sena a estratégia de fazer-se eco de si mesmo. A sua obra é, a este respeito, unívoca, porque repetidamente o ouvimos chamar a atenção sobre si, sofrendo antecipadamente o

⁴² Jorge de Sena, *Antigas e Novas Andanças do Demónio (Contos)*, 5.^a edição, Lisboa, Edições 70, p. 10.

⁴³ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 73.

silêncio a que parece estar predestinado. Este poema é, na verdade, o reverso negativo da segurança na sua força poética exibida em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”.

De todas estas palavras não ficará, bem sei,
um eco para depois da morte
que as disse vagarosamente pela minha boca.
Tudo quanto sonhei, quanto pensei, sofri,
ou nem sonhei ou nem pensei
ou apenas sofri de não ter sofrido tanto
como aterradamente esperara –
nenhum eco haverá de outras canções
não ditas, guardadas nos corações
alheios, ecoando absconditas ao sopro do poeta.

Não por mim. Por tudo o que, para ecoar-se,
não encontrou eco. Por tudo o que,
para ecoar, ficou silencioso, imóvel –
- isso me dói como de ausência a música
não tocada, não ouvida, o ritmo suspenso,
eminente, destinado, isso me dói
dolorosamente, amargamente.⁴⁴

Há, ao longo da sua obra, uma oscilação entre a exibição de uma segurança completa no seu trabalho e o reconhecimento de que tem medo de não ser devidamente estimado. Até em sítios onde atesta a sua grandeza, como na tese que lhe confere o grau de doutor, Sena tenta prevenir-se em relação aos vários receios que tem - desde não ser lido, de ser mal lido e mal estudado, às imagens erróneas que outros dão de si: “Nenhum poeta jamais temeu que o estudassem: o seu grande e legítimo medo é de que o não estudem ou estudem mal”⁴⁵. Em vida, tenta fazer tudo para estar atento ao que dizem a seu respeito, tenta controlar tudo o que é

⁴⁴ Jorge de Sena, *Poesia I*, pp. 172-173.

⁴⁵ Jorge de Sena, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugália Editora, 1966, p. 503.

publicado e que cite o seu nome, servindo-se da agência “Recorte”, durante o tempo do exílio, para receber os jornais e revistas portugueses.

Numa carta a Mécia de Sena, de 23 de Novembro de 1946, diz que é “um complexo imenso de milhares de ressentimentos”⁴⁶. Menos de um ano depois, dá conta da imagem que tem de si, soterrado pelo peso de todo o trabalho e do mundo em geral. A narração da megalomania da desgraça é, possivelmente, a maior fraqueza da personalidade literária de Jorge de Sena. Este complexo de megalomania está na base da descrição que faz sobre a sua obra, reagindo contra o que os outros fazem, e sobre o lugar que quer ter para si na história da literatura portuguesa.

Poucas pessoas se terão levantado como eu, de um quase pior que nada, tantas dificuldades, más-vontades, sei lá. E vens tu, e é uma dedicação, um amor, tudo por uma criatura endemoninhada, velha de séculos, cheia de raivas e maldades, capaz de morder o vizinho que o pise, mas enfim. Sou eu assim e de outras maneiras. (...) Esta sensação de tempo perdido, de vida gasta, de desaproveitamento, junta a um cansaço de trabalho constante, de angústia constante – se eu me preocupo com a sorte de todas as Cochichinas distantes, de todas as pessoas que vejo, se tudo me prende a uma terra que há-de sugar-me até aos ossos!⁴⁷

A ânsia de ser apreciado surge cedo na sua vida. Na entrada de 22 de Março de 1946 do seu diário, Sena refere-se a um problema persistente: a necessidade de receber uma apreciação abonatória pelo trabalho que faz, esperando isso, antes de mais, dos seus amigos. Este episódio marca o início da sua carreira poética, que, segundo Jorge de Sena, precisa da aprovação imediata dos seus pares. Numa reunião num café, a propósito de um recorte de jornal, Sena pergunta se o seu nome aparece numa lista de escritores da oposição. Na incerteza do seu aparecimento,

⁴⁶ Mécia de Sena e Jorge de Sena, *Isto Tudo Que Nos Rodeia (Cartas de Amor)*, Lisboa, INCM, 1982, p. 94.

⁴⁷ Mécia de Sena e Jorge de Sena, *idem*, pp. 132-133.

comenta com José Blanc de Portugal: “não deixo de ser *persona grata*... (e a verdade é que, se houvesse justiça, eu devia sê-lo sempre para todos)”⁴⁸.

No seguimento deste conversa há um comentário de Adolfo Casais Monteiro que é registado por Jorge de Sena com particular desagrado, que de imediato se sente *persona non grata*. Esta situação revela a maneira como encara a relação com os seus contemporâneos. Todos eles devem ocupar posições bem definidas: ou se encontram do seu lado ou do lado dos seus inimigos. Esta visão da literatura e do mundo, em geral, está presente em vários momentos da sua obra, mostrando mais vezes que é um exemplo máximo de incompreensão, até dos seus amigos, do que da aceitação e reconhecimento.

E o Casais, logo: - você tem de se habituar a não confundir com notoriedade pública a consideração que os seus amigos têm por si. Fiquei varado, e todos comigo, pela crueldade da observação, a que não dei resposta (...). Dali a pouco, já não sei porquê, o Zé perguntou ao Casais “se já tinha quem fizesse crítica à *Coroa*”. E ele, desentendido... - Não... é muito difícil fazer crítica a um livro do Sena. E eu, explodindo (...):- E se os amigos não fazem crítica, como quer você que eu saia da consideração deles para a notoriedade pública?⁴⁹

Dos outros espera quase sempre acusações e, antes de as receber ou mesmo que as não receba, tem preparado um discurso de defesa. Numa nota de rodapé a um ensaio, Sena revela que o importante é o que os contemporâneos dizem sobre si. A propósito da crítica que Jacinto do Prado Coelho lhe faz por aderir à biografia de Camões escrita por Aquilino Ribeiro (questão abordada num *post scriptum* dum ensaio), Sena mostra como lhe pesam as coisas menos positivas que se dizem sobre

⁴⁸ Jorge de Sena, *Diários*, ed. Mécia de Sena, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 45.

⁴⁹ Jorge de Sena, *idem*, p. 45.

si: “Francamente, somos mais sensíveis às notas que o público lê que aos elogios em dedicatórias amáveis que o público não vê”⁵⁰.

Todas as notas sobre que escrevem a seu respeito, das mais inócuas às mais cáusticas, lhe pesam. A reacção de Jorge de Sena passa por mostrar o erro crasso que constitui o não reconhecimento da sua obra. Reclama a glória a toda a hora e deseja recebê-la em vida, chamando a atenção de todos para os monumentos que está a erguer em diversas actividades. Desde os poemas, a ficção, a dramaturgia, passando pelos prefácios, as epígrafes, a crítica literária, a correspondência, os títulos de obras, até às notas aos poemas ou mesmo às notas de rodapé das teses académicas.

Comenta numa entrevista que talvez “seja um ‘monstro de la natureza’, como Cervantes chamou ao seu amigo Lope de Vega, que também teve tempo para tudo”⁵¹. De facto, o seu trabalho é incomensurável, mas o trabalho monstruoso que faz não é garantia de reconhecimento pelos seus contemporâneos nem atenua a sua susceptibilidade em relação àquilo que, continuamente, dizem sobre si.

Jorge de Sena tem a necessidade de fazer “justiça em vida”, ou seja, defender-se, de forma extenuante, de todas as acusações de que se sente vítima. No “Prefácio da primeira edição de *Poesia I*”, depois de explanada a sua teoria do testemunho poético, apresenta, num extenso parágrafo e servindo-se do paralelismo sintáctico, as duas faces da mesma moeda: de um lado as acusações de que é vítima, do outro a necessidade de justificar aquilo que faz.

Tão acusado de intelectualismo, tão adversário da chamada “inspiração”, nada escrevi que de uma vez não escrevesse e não considerasse escrito de uma vez para sempre. Tão descrito como um poeta cerebral e frio, prezo-me de ter composto, bons ou maus, alguns dos

⁵⁰ Jorge de Sena, *A estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 62.

⁵¹ Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 70.

poemas de amor mais rudemente sensuais do meu tempo. *Tão acusado de espiritualismo distante dos combates quotidianos*, creio ter sido dos raros que sofreu (...) as misérias da nossa época (...). *Tão considerado abstruso, hermético e esotérico*, escrevi afinal poemas que só os preconceituosos (...) se recusam a entender. *Tão amante e estudioso que fui sempre da minha língua portuguesa e dos seus poetas*, chegou a dizer-se que eu escrevia “traduzido” (...). *Tão interessado sempre em quanta poesia se escreveu no mundo*, e tendo traduzido tanta, (...), chegou a insinuar-se que toda essa poesia eu transferia para mim.⁵² (itálicos meus)

Neste mesmo prefácio, são apresentadas as duas palavras, *testemunho* e *fidelidade*, que caracterizam o sentido da sua actividade poética e que são retomadas pela sua mulher e pelos seus críticos. É inegável a sua conotação bíblica, mas as palavras *culpa* e *castigo*, que não são menos genesíacas, estão também presentes na sua obra.

Jorge de Sena demarca-se do entendimento da criação poética nos termos definidos por Fernando Pessoa, opondo a fingimento a ideia de testemunho poético. Ao fazer esta oposição, é precisamente a dignidade moral que é sublinhada: “Há muito de orgulho desmedido nesse ‘fingimento’, que contrasta, quanto a mim, com a humildade expectante, a atenção discreta, a disponibilidade vigilante, com que, dando de nós mais que nós mesmos, *testemunhamos* do mundo que nos cerca”⁵³.

O testemunho do mundo é uma tentativa de chegar à verdade das coisas, mas é também o testemunho de si e de um certo altruísmo que tenta concretizar na imagem que dá de si, a de um lutador pertinaz contra um problema insuperável, a descrença nas qualidades da humanidade em geral que considera “um defeito completo”⁵⁴. Por trás dessa dignidade humana, que se deseja universal, está apenas o indivíduo e o poeta Jorge de Sena exigindo que a justiça sobre si seja reposta. O

⁵² Jorge de Sena, *Poesia I*, pp. 728-729.

⁵³ Jorge de Sena, *Poesia I*, pp. 725-726.

⁵⁴ Jorge de Sena e António Ramos Rosa, *Correspondência 1952-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, colab. Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira, *Correspondência de Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães Editores, 2012, p. 88.

testemunho poético deve ultrapassar “o solipsismo inerente mesmo à mais convivente das criações poéticas”⁵⁵, porque vale pela “reflectida espontaneidade que apela e apelará sempre à comunhão de todos os inquietos, todos os insatisfeitos, todos os que exigem do mundo, para os outros, a generosidade que lhes foi negada”⁵⁶. Contudo, o altruísmo ideal preconizado por Sena, como a mesma humanidade, é imperfeito, porque a ideia de comunhão tem na sua origem a reclamação pessoal de Jorge de Sena, que requer a generosidade que lhe foi negada. Como assevera no prefácio a *Poesia II*, em 35 anos de poesia, nunca foi devidamente apreciado e nunca recebeu a “palma de mártir glorioso”, apenas os martírios⁵⁷.

A fidelidade é apresentada como uma forma de nunca fugir à verdade, mas serve ainda para mostrar a deslealdade dos outros em relação à sua pessoa, antecipando defesas a eventuais ataques. Quando fala do que os outros dizem negativamente a seu respeito, defende-se contando toda a verdade, ou seja, não deixa nada por contar: “Apenas o digo porque os meus leitores de hoje não serão os de ontem e não sabem, pois, a história externa da poesia que se lhes depara agora. Um dever de lealdade me obriga a informá-los dessa história externa”⁵⁸. Aquilo a que chama “história externa”, entendido pelos outros como insignificâncias, é muito relevante e, na verdade, mais um sinal da sua fidelidade à verdade das coisas.

Eu sei que me acusarão, como sempre, de excessivo pessoalismo, de verrina, de ser inferior a mim próprio ao deter-me em ninharias que o tempo inteiramente dissolve. Mas é, quanto a mim, uma absoluta hipocrisia ou um desamor pela humanidade alguém fingir ou sentir uma superior distância entre a sua pessoa e tais insignificâncias.⁵⁹

⁵⁵ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 728

⁵⁶ Jorge de Sena, *ibidem*.

⁵⁷ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 750.

⁵⁸ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 729.

⁵⁹ Jorge de Sena, *ibidem*.

Os termos que utiliza para caracterizar a sua actividade poética revelam também a sua maneira de se relacionar com a literatura. A acepção de testemunho e fidelidade não está longe dos sentidos de culpa e castigo, de acordo com a aplicação que Jorge de Sena faz deles: dar o testemunho de si é exigir que os outros o reconheçam, e se não o fazem o castigo deve ser “terrível”; ser fiel em relação à verdade, à “história externa”, é uma maneira de fazer com que os outros se sintam culpados por não serem generosos. Sena declara viver uma preocupação moral aflita com o desconcerto do mundo e da humanidade (gesto camoniano) e deseja impor aos outros a visão acertada das coisas, já que a experiência de vida lhe confere estatuto exemplar. O poema em que recorda o início da sua actividade poética, “La Cathédrale engloutie’, de Debussy”, mostra como a poesia serve a sua luta infrutífera pela promoção do género humano, “esta desgraça impotente de actuar no mundo”⁶⁰.

Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida, e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
não a visão que eles fingem,
mas a visão que recusam.⁶¹

Na “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, que retoma o poema “If” de Rudyard Kipling, Jorge de Sena redige uma epístola em que muitos versos são versículos sobre aquilo que a humanidade deveria ser: “por quanto nos pareça a liberdade e a justiça,/ ou mais que qualquer delas uma fiel/ dedicação à honra de estar vivo”⁶². Esta preocupação moral pelo testemunho e pela fidelidade não existe sem a avaliação vingativa da vida. Sena recorre a um tom acusatório, próximo da moral do Antigo Testamento, parecendo glosar os versos que encerram o célebre

⁶⁰ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 386.

⁶¹ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 386.

⁶² Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 348.

soneto de Camões⁶³: “Oh! Quem tanto pudesse, que fartasse/ Este meu duro Génio de vinganças!”.

Perante uma humanidade tão longe da perfeição, Sena não espera que a posteridade compense o que os contemporâneos não fazem por si. A passagem do tempo é encarada com angústia, não pelo número de anos que passa, mas sobretudo pela vida que passa sem que nada se acrescente à fortuna literária de alguém que se considera *too much*⁶⁴ para o mundo em que vive. A aflição pela passagem do tempo é visível na tendência para datar tudo aquilo que faz e em contar o tempo que passa sobre aquilo que já fez. Assinala sempre o número de poemas, o número que ocupam no conjunto da obra e o número de anos da carreira poética: “Contando *Post-Scriptum* que foi acrescentado a *Poesia-I*, é este o meu sétimo livro de poemas, em mais de vinte anos de publicação deles em volume, e em quase trinta de escrevê-los.”⁶⁵ ; “os trinta e quatro poemas que constituem este livro – o meu oitavo livro em vinte e cinco anos de publicá-los – foram compostos (...) entre 29-1-60 e 28-6-67”⁶⁶.

Apesar de registar a grandeza da sua obra, os prémios continuam a ser atribuídos a contemporâneos insignificantes, sentindo-se Jorge de Sena injustamente excluído da Academia literária. No artigo escrito a propósito da atribuição do Prémio Nobel ao poeta espanhol Vicente Aleixandre, intitulado “Aleixandre ou o Prémio Nobel aos insignificantes”⁶⁷, Sena acusa o gesto iníquo de uma Academia que dá prémios aos *insignificantes*, aqueles que ficam nas suas pátrias, enquanto os exilados, os emigrantes insignes como ele, recebem apenas

⁶³ Refiro-me ao soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente”.

⁶⁴ Jorge de Sena utiliza esta expressão, numa carta de 1967 a Eduardo Lourenço, para caracterizar a sua demarcação face à cultura portuguesa: “No fundo, meu caro, concordo que sou *too much*, que aquela cultura de borra não precisa de uma pessoa como eu – como nunca precisou de nenhum dos seus grandes enquanto vivos (...)”, in Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 45.

⁶⁵ Jorge de Sena, “Post-fácio” a *Metamorfoses* (1963), *Poesia I*, p. 368.

⁶⁶ Jorge de Sena, “Post-fácio” a *Arte da Música* (1967), *Poesia I*, p. 438.

⁶⁷ Jorge de Sena, *Sobre Teoria e Crítica Literária*, ed. Mécia de Sena, Porto, Caixotim, 2008, pp. 201-222.

comendas⁶⁸. Estes prémios de consolação são aceites como forma de vingança póstuma, são recebidos com o propósito de castigar os que cá ficam depois da sua morte, como declara numa carta a Eduardo Lourenço, a propósito de uma “fita de pôr ao peito”.

A comenda foi uma piada da burrice lusitana, e que eu aceitei como tal. Eu não fui condecorado por ser eu mesmo com o colar de Santiago, mas com a “comenda do Infante” (como vários padres e outras pessoas, decentes ou não, da Califórnia) como emigrante, cidadão estrangeiro já, que tem prestado serviços distintos ao País no estrangeiro... Aceitei, para acrescentar mais uma ironia biográfica para a minha vingança póstuma feita pela pátria mesma.⁶⁹

A comenda da Ordem do Infante D. Henrique foi das poucas distinções recebidas pela pátria. O problema maior para Jorge de Sena é o facto de o prémio não ser atribuído em função do seu mérito literário mas pelos serviços relevantes prestados à pátria. Há um desfasamento entre o trabalho que faz, que pede reconhecimento pelo seu alto valor literário, e a atenção que, efectivamente, lhe dão. Num seminário de pós-graduação⁷⁰, Joaquim Manuel Magalhães referiu-se a Jorge de Sena como “uma besta de glória” e, ao mesmo tempo, um “poeta de ninguém”, assinalando o conflito permanente entre uma *hybris* desmesurada - tudo o que saía era definitivo e toda a gente tinha de gostar de si – e a realidade de não ter o reconhecimento da sua pátria. A consciência inflacionada da sua grandeza

⁶⁸ Joaquim Manuel Magalhães refere-se a este artigo num ensaio sobre Jorge de Sena. Nele comenta o facto de Jorge de Sena se servir do exemplo deste poeta espanhol para se referir à situação inglória de nunca ter sido considerado sequer um insigne emigrante, que de Portugal só ganhou “fitas de pôr ao peito”: “Não vale a pena tentar criar uma lenda de poeta incompreendido e perseguido. Era tudo mais baço do que isso. Portugal esperava de Jorge de Sena tão somente o que esperava dos seus outros emigrantes: que mandasse divisas”, in *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, a regra do jogo, 1981. p. 51.

⁶⁹ Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 111.

⁷⁰ O seminário *Actividade mais recente da poesia em Portugal* foi leccionado no Programa em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no ano lectivo 2009-2010.

intelectual contrasta assim com o desejo de um ínfimo reconhecimento por parte daqueles que o ignoram, da “burrice lusitana”. Ter consciência do enorme valor que se tem não é suficiente enquanto os outros não subscrevem essa avaliação.

O testemunho de Pedro Tamen, na revista *Relâmpago*, refere que Jorge de Sena tem “consciência, às vezes tranquila e outras iradamente profética, da própria valia⁷¹”, sendo esta consciência incômoda ao *establishment* literário português. O texto de Pedro Tamen aplica a lógica de uma anedota psicanalítica ao caso de Jorge de Sena. De tanto se dizer superior, demonstra pela actividade imensa a sua superioridade⁷². Mas em vida nem todos ficam convencidos, porque é sempre difícil suportar a grandeza dos outros, quando, ainda por cima, esses outros têm consciência dela.

Existe uma velha anedota jocosa segundo a qual um psicanalista, depois de conversar longamente com um paciente que se queixava de complexo de inferioridade, concluiu que o dito paciente, afinal, “era inferior mesmo”. O esquema de raciocínio gerador da piada pode e deve, na minha opinião, ser aplicado ao caso de Jorge de Sena.⁷³

Esta tendência para o diagnóstico psicanalítico está presente na correspondência que tem com alguns dos seus amigos mais próximos. É o caso de Ruy Cinatti, que o adverte para o cuidado a ter com o orgulho que se tem, porque nem sempre os outros o compreenderão. Nas suas palavras, “verão orgulho e mais nada”⁷⁴. Cinatti cedo se apercebe de que a ambição pela glória é obsessiva e, por este motivo, alerta Jorge de Sena para o matiz destruidor da sua monomania. A

⁷¹ Pedro Tamen, “Sena e a impaciência”, *Relâmpago. Revista de Poesia*, n.º 21, 10/2007, p. 175.

⁷² Em reacção ao complexo de megalomania que lhe é atribuído, Jorge de Sena escreve numa carta a José Régio: “Aquilo a que V. chama a minha megalomania é, afinal, uma outra questão. Porque, Régio, um homem só parece megalómano aos olhos daqueles que verdadeiramente o não consideram do tamanho da mania”. Jorge de Sena e José Régio, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1986, p. 136.

⁷³ Pedro Tamen, “Sena e a impaciência”, *Relâmpago. Revista de Poesia*, n.º 21, 10/2007, pp. 174-175.

⁷⁴ Carta inédita, provavelmente de Dezembro de 1941 (Espólio Jorge de Sena, Santa Barbara).

propósito daquela que viria a ser a sua primeira conferência oficial, lida na Juventude Universitária Católica Portuguesa, publicada pela primeira vez na revista *Aventura* em 1942, aconselha o seguinte:

O Rimbaud, tinha eu pensado em lho dar. Mas você antecipou-se com um movimento de posse, talvez legítimo mas muito desvirtuado pela ambição que o acompanha – essa ambição que V. ultimamente tem desenvolvido até à monomania. Fica pois em seu poder até você ter provado que o merece, até você perder esse espírito de *self-consciousness* que o pode destruir definitivamente embora a sua glória alvoreça palmejante para o mundo.⁷⁵

Também este comentário de Cinatti é profético, mas em tom sereno e não irado como o de Sena. A este conselho, Jorge de Sena parece ter dado resposta, muitos anos depois, naquele que constitui o primeiro indício de reconhecimento por parte de alguns dos seus contemporâneos, o número monográfico da revista *O Tempo e o Modo*, em 1968. Numa passagem de uma entrevista, Jorge de Sena assinala que o seu espírito de *self-consciousness* é total e que nada o consegue abalar:

Dado que eu não acredito em nenhuma forma de imortalidade, e tenho erudição bastante para saber que cemitérios são as bibliotecas e as histórias literárias; e dado ainda que não me dou a participar de partidarismos que me ofereçam, por substituição, a ilusão da imortalidade, será bem clara a razão de exigir o reconhecimento que me cabe pelo muito e bom que tenho feito. (...) O problema não está em eu me considerar muito grande – mas sim em os outros serem, na maioria, tão pequenos. (...) A diferença entre mim e eles é que não temo o juízo do futuro, e não procuro tapar o sol com uma peneira. Não: a minha segurança é total e absoluta: ninguém pode destruir-me senão eu mesmo.⁷⁶

⁷⁵ Carta inédita, de 21 de Abril de 1942 (Espólio Jorge de Sena, Santa Barbara).

⁷⁶ Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 62.

A história que conta aos seus contemporâneos, e que os vindouros terão também a oportunidade de ler, contempla a forma como lidou com a humanidade – através do testemunho e da fidelidade -, mas também a maneira como se relaciona com a literatura, focando os episódios narrativos da exclusão e da falta de reconhecimento. Sena diz que a sua segurança “é total e absoluta”, mas a evidência textual do que diz é sistematicamente negada pelo seu próprio discurso. Na verdade, teme os juízos do presente e do futuro, porquanto estes não podem ser controlados por si. Apesar de criar, em vida, as condições para que a glória “alvoreça palmejante”, tem a necessidade de, mais do que construir a sua reputação, por meio de uma obra monumental, assinalar o valor dessa obra. A legitimação da sua obra faz-se com dois gestos essenciais: integração, revelando afinidades e parentescos com o que há de melhor na tradição poética e demarcação face ao que os contemporâneos produzem.

No discurso de recepção do XV Prémio Internacional de Poesia Etna-Taormina, o único prémio literário atribuído à sua obra poética, Sena, inscrevendo-se na tradição literária do Ocidente, diz que toda a poesia do mundo conduz à sua. O tom fraternal de adaptação à tradição, ao passado, cedo se desvanece, porque aquilo que escreve dá mais conta da necessidade de se impor aos outros, aos contemporâneos em particular, do que de se integrar naquilo que já existe. Jorge de Sena encara a distinção como o reconhecimento da dignidade da sua poesia, justificando o prémio através da apresentação de várias evidências curriculares - académicas e poéticas - que o fazem merecedor. Os diversos parentescos que procura estabelecer com a tradição literária ocidental dão-lhe o acesso à entrada no “panteão da poesia que é o Prémio Etna-Taormina”⁷⁷. Sena mostra que, por ter nascido em Lisboa, tem relação com o seu mítico fundador, Odysseus, e descende de

⁷⁷ Jorge de Sena, *A arte de Jorge de Sena – Uma Antologia*, ed. Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio d'Água Editores, p. 369.

Lusitanos, ou seja, é neto de Diónisos. Esta genealogia certifica a lógica da sua pertença à Magna Grécia, e o baptizado, apadrinhado pelos “fantasmas sicilianos e literários” de Teócrito e Empédocles, significa afinal a sua consagração como poeta, mais importante do que qualquer nacionalidade: “Sou, portanto, de nascença, e divinamente, um cidadão da Magna Grécia que apenas necessitava desta consagração para reassumir a sua plena nacionalidade: Etna-Taormina”⁷⁸. Na verdade, toda a alocução deste prémio é como que uma tentativa, já no final da sua vida, de restituir a glória que nunca recebeu a tempo pelos seus contemporâneos portugueses.

Voltar-se para a tradição europeia engrandece-o, mas Jorge de Sena ficaria satisfeito com um prémio nacional. A propósito da possibilidade de concorrer ao Prémio Visconde de Almeida Garrett promovido pelo Ateneu Comercial do Porto, Jorge de Sena diz que gostava de dar uma lição aos prémios institucionais. Há uma ambiguidade entre querer concorrer e ganhar e entre a possibilidade de recusar o prémio para castigar a crítica oficial. É o que diz numa carta de 1954 a Ramos Rosa.

A estas horas, deve V. saber há muito quem são os jurados do Ateneu (...). Eu acho que se pode e deve concorrer. Eu não concorro, por várias razões, ou não me decidi ainda a concorrer. Se o fizesse, fá-lo-ia com a colectânea de sonetos. O júri citado é formado por pessoas que nunca primaram pela estima à minha poesia, antes pelo contrário (...) – e eu não desejaria fazer sofrer uma obra, que prezo como essencial no que tenho escrito, das contingências, das embirrações pessoais, autênticas ou virtuais que sejam.⁷⁹

Sena reage a estas “embirrações pessoais”, as mesmas que motivam grandes poemas da sua obra, invertendo os papéis. Em vez de submeter os seus poemas à

⁷⁸ Jorge de Sena, *idem*, pp. 372-373.

⁷⁹ Jorge de Sena e António Ramos Rosa, *Correspondência 1952-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, colab. Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira, *Correspondência de Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães Editores, 2012, p. 102.

avaliação do júri do concurso de poesia, ou mesmo que o faça, Sena desempenha a função de juiz dos seus contemporâneos. A sua actividade enquanto antologista revela a relação que tem com os seus pares, que não é inócua. Por se preocupar demasiado com o lugar que quer ter na história da literatura portuguesa, não descarta a forma como organiza os seus contemporâneos.

No prefácio à primeira edição da 3.^a série das *Líricas Portuguesas*, de 1958, Sena revela-se um antologista mais preocupado com o “propósito de justiça” e com a “dignidade colectiva”⁸⁰ do período em que incide o seu estudo antológico do que com o seu valor estético. A crítica literária é secundarizada, e a imparcialidade da selecção de poemas prevalece sobre a subjectividade do seu gosto enquanto leitor. Assim, Jorge de Sena prefere o exercício de sociologia da literatura. Veja-se o ponto 7 deste mesmo prefácio, intitulado “Considerações estatísticas sobre os poetas incluídos na 2.^a parte, e em comparação com o período anterior”⁸¹, em que se fazem contas sobre aqueles que completaram o ensino superior ou aqueles que vivem em Portugal e no estrangeiro. A par das explicações sociológicas, Jorge de Sena sublinha os princípios democráticos que subjazem à organização deste volume, justificando ainda a inclusão do seu nome.

Elaborou, então, uma lista provisória de personalidades a incluir, na qual o seu nome não figurava, e, ao requerer delas os dados biográficos de que em alguns casos necessitava (...), fez a todos duas perguntas que não é costume fazer. Estas perguntas eram: estava completa, para eles, a lista provisória? que poemas seus gostariam eles de ver incluídos? (...) O organizador incluiu-se a si próprio apenas por ter sido, como foi, o mais votado dos que não figuravam na lista adicional.⁸²

⁸⁰ Jorge de Sena, “Prefácio da 1.^a edição”, *Líricas Portuguesas – 3.^a Série*, Lisboa, Edições 70, 1984, p. XLVIII.

⁸¹ Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas – 3.^a Série*, Lisboa, Edições 70, 1984, LXIX.

⁸² Jorge de Sena, *idem*, pp. LXXIII-LXXV.

Referindo-se ao carácter pioneiro da sua antologia (que tem como precursor W. B. Yeats e *The Oxford Book of Modern Verse*, de 1936), longe de corresponder a um mero exercício de gosto individualista, Sena destaca, no prefácio à segunda edição, de 1969, a sua selecção como a mais justa e a mais trabalhosa: “Toda a gente sabe, até por si mesma, que o historiador do futuro não relerá tantos poetas e tantos livros, para reavaliá-los, quantos o antologiadador leu até à agonia, para seleccioná-los e coligi-los”⁸³. Elimina-se, assim, qualquer hipótese de uma antologia no futuro ser melhor do que a sua, e Sena, como organizador, assume em ambas as edições a posição do filantropo: “E os menores, para os quais se fizeram sempre as antologias (...), esses que tenham a sua hora – como parte de um panorama em que às vezes influíram tanto como outros maiores que a época comum fingiu ignorar”⁸⁴. Se a antologia tem a finalidade moral de ajudar os poetas menores que, como outros maiores (como Jorge de Sena, por exemplo), foram injustamente ignorados, então a antologia também serve para destacar o poeta que a organiza e “que a época comum fingiu ignorar”.

A perspectiva inclusiva que tem de uma antologia é ainda a sua resposta, a tentativa de fazer justiça, à exclusão de que se sente vítima. No fundo, incluir o máximo de poetas é uma forma de evitar a exclusão, o ataque *ad hominem*. Sena faz o contrário do que Eliot, no ensaio “What Is Minor Poetry?”, defende dever ser o uso e função de uma antologia: atrair a atenção do leitor para poetas que, de outra maneira, dificilmente teriam destaque. Segundo Eliot, a antologia ajuda-nos a encontrar “poetas que não têm na história da literatura lugar conspícuo, mas que podem ter interesse para alguns leitores”⁸⁵.

O trabalho de selecção de bons poemas que a antologia implica é negligenciado por Sena, porque há mais preocupação com os nomes e com as notas

⁸³ Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas – 3.ª Série*, Lisboa, Edições 70, 1984, p.XXII.

⁸⁴ Jorge de Sena, *idem*, p. XXIII.

⁸⁵ T.S. Eliot, “What Is Minor Poetry?”, *The Sewanee Review*, vol. 54, n.º 1 (Jan-Mar, 1946), p. 4.

biobibliográficas do que com a selecção de textos que possam agradar eventuais leitores. Dar a conhecer poetas menos importantes não corresponde tanto à vontade de dar a conhecer o melhor desses poetas menos importantes quanto à necessidade que tem em mostrar que não quer excluir ninguém, porque também não gosta de ser excluído. Os critérios morais sobrepõem-se, assim, ao juízo estético, ao gosto que tem dos poetas e dos poemas. Mas a filantropia destes critérios é também uma forma de avaliar uma quantidade imensa de contemporâneos, tentando ainda atenuar a emulação contínua.

Jorge de Sena assinala o facto de ter feito muito pelos seus contemporâneos, o que inclui, evidentemente, a 3.^a série das *Líricas Portuguesas*: “E, ainda, quero fazer uma pergunta: quantos escritores de categoria se têm ocupado tão largamente e tão numerosamente dos outros seus contemporâneos, como eu fiz durante trinta anos? Quantos? O mais que fazem é louvar às vezes um medíocre ou desenterrar um morto, com medo da sombra que lhes seja feita”⁸⁶. Jorge de Sena, como qualquer poeta forte, tem medo da sombra do passado e da rivalidade do presente. Mais do que a antologia dos poemas, que implica a selecção de nomes, é sobretudo nas notas biobibliográficas, que acompanham cada um dos poetas escolhidos, que Sena reposiciona os seus contemporâneos na história da literatura, aplicando-lhes uma “ficha de catálogo”⁸⁷.

No começo da sua participação na vida literária de Portugal, Jorge de Sena refere que foi convidado a nela participar, ou seja, não teve de se impor: “E esta expressão (solicitar-mas) é algo crucial nestes como em muitos outros dos ensaios do presente autor. Com efeito, destas vinte e tantas composições escritas (...)”

⁸⁶ Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 62.

⁸⁷ Expressão utilizada por Jorge de Sena numa entrevista, a propósito da *praxis* dos historiadores de literatura em Portugal (Jorge de Sena, *idem*, p. 186).

metade foi-me expressamente solicitada”⁸⁸. A participação em periódicos importantes da altura e a quantidade de escritores aos quais dedica a sua atenção são aspectos que destaca no seu currículo. Aqui, como noutros momentos, existe a necessidade de concretizar o seu trabalho em números, de forma a sublinhar a credibilidade do seu trabalho. Contudo, a tradução numérica da crítica que fez contribui para afastar os leitores dos seus prefácios da realidade concreta daquilo que quer dizer. A exibição matemática afasta-nos do essencial da sua intenção, ou seja, notar a sua relação precoce com a geração que o antecede, e que é imediatamente posterior à do *Orpheu*.

Feitas as contas, eu tratei em geral, e satiricamente de poesia do século XX uma vez, em 1946 (incluindo os “presencistas nisso”); escrevi sobre a poesia dita da *presença*, duas vezes; (...). Além disso, escrevi especificamente sobre José Régio, oito vezes, entre 1944 a 1970; sobre Casais Monteiro, quatro vezes, entre 1951 e 1974; duas vezes sobre António de Navarro, em 1942 e 1957, e uma vez para cada um escrevi de Afonso Duarte, de Miguel Torga, de Saúl Dias e de Pedro Homem de Melo.⁸⁹

Ninguém faz as contas, como Jorge de Sena, por isso, nos vários prefácios que antecedem as suas obras, pede, explicitamente (os números não são suficientes), respeito, consideração pessoal e compreensão relativamente ao que escreve. Na “Nota introdutória a trinta e cinco anos de escrever sobre a *Presença* e presencistas ou afins”, Sena comemora a efeméride da *Presença*, mas acautela a celebração das honras que não lhe atribuem. No final do prefácio a *Poesia III*, Sena afirma o seguinte: “Que hei-de eu fazer senão comemorar-me a mim mesmo, se não sirvo para as comemorações de ninguém, e às vezes até estrago algumas?”⁹⁰ Há, pois, uma contínua celebração do seu próprio trabalho, sendo Jorge de Sena a indicá-la

⁸⁸ Jorge de Sena, *Régio, Casais, a presença e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 13.

⁸⁹ Jorge de Sena, *idem*, p. 14.

⁹⁰ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 758.

repetidas vezes, ainda que a propósito de comemorações que não lhe dizem respeito directamente. Deste modo, assinala-se o 50º aniversário da *Presença*, mas não sem se celebrar os seus 35 anos a escrever sobre a revista e autores relacionados com ela.

Como o próprio demonstra, desde cedo tem acesso ao meio literário português, a partir da década de 40, confraternizando com os seus antecessores imediatos e alguns dos seus contemporâneos. Veja-se, por exemplo, a compreensão “simpacticamente ingénua”⁹¹ que tem do início da sua glória literária, marcada pela aprovação dos seus pares. Narra, numa carta a Mécia de Sena, de 20/12/45, o episódio da primeira audição pública dos quatro actos daquilo que viria a ser a peça *O Indesejado*, na presença de um auditório de contemporâneos notáveis – Ribeiro Couto, Gaspar Simões, Almada Negreiros, Casais Monteiro, José Blanc de Portugal, Cinatti, Branquinho da Fonseca, Carlos Queiroz.

Mas foi, sem dúvida, um triunfo: estou, Graças a Deus, dramaturgo aos 26 anos, como há séculos não havia em Portugal, se é que houve alguma vez. E o Gaspar Simões sublinhou a revolução que representa este renascimento do teatro, do teatro em verso e do teatro histórico, levado a cabo por um dos mais avançados dos jovens poetas (senão o mais, digo eu).⁹²

Partindo da peça *O Indesejado*, Eugénio Lisboa descreve a *hybris* de Sena num ensaio intitulado “O homem que queria ser rei”, uma alusão óbvia ao conto “The Man Who Would be King”. Como neste conto de Kipling, a obra dramática de Sena evidencia o carácter trágico da pretensão à coroa. Lisboa defende a ideia de que, tal como o Prior do Crato, Sena quer ser rei, ou seja, quer ser um poeta coroado em vida. A análise da personalidade literária de Jorge de Sena permite, pois, revelar

⁹¹ Expressão utilizada numa carta de José Régio para caracterizar a megalomania de Jorge de Sena. (Jorge de Sena e José Régio, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1986, p. 134).

⁹² Jorge de Sena e Mécia de Sena, *Isto tudo que nos rodeia (Cartas de Amor)*, Lisboa, INCM, 1982, p. 73.

a “lógica da contradição” de sintomas que caracterizam a sua zanga permanente com o mundo.

Porque é curiosa esta aparente contradição que tem, no entanto, a sua lógica própria: por um lado, a busca obsessiva de reconhecimento, por outro, o secreto desejo de poder sentir que lhe negam a coroa, o que lhe dá um misto narcísico de sofrimento e prazer-desforra. A verdade é que um se alimenta do outro e vice-versa: a nega exacerba a busca e a busca mal sucedida municia o sofrimento em que, de algum modo, se compraz.⁹³

(...)

Morrerá insatisfeito. Nada conseguiria, em qualquer dos casos, satisfazê-lo. Se, por um lado, queria violentamente a glória (...), por outro lado, no fundo-fundo de si mesmo *convinha-lhe* que ela lhe fugisse e tanto melhor quanto mais injustamente.⁹⁴

Eugénio Lisboa realça a compatibilidade de dois aspectos plenamente glosados no poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”: o narcisismo do sofrimento e o prazer-desforra. Associa-os à maneira de Jorge de Sena encarar a vida, que passa por querer violentamente a glória, e à forma como vai lidar com a questão da posteridade. É conveniente que a glória lhe seja negada para ter motivo de zanga.

A comparação desta descrição com o tratamento psicanalítico é eficaz. Durante o período de análise, o terapeuta tem um método de trabalho que visa a erradicação do sintoma do paciente. A resistência à supressão do sintoma revela o medo do paciente em enfrentar a vida sem aquilo que a justifica. A possibilidade de Jorge de Sena viver sem a zanga parece ser uma opção que retira o motivo de se ser de determinada maneira. Manter e alimentar a zanga, melhor que a incerteza do

⁹³ Eugénio Lisboa, “Introdução”, *Estudos sobre Jorge de Sena*, ed. Eugénio Lisboa, Lisboa, INCM, 1984, p. 10.

⁹⁴ Eugénio Lisboa, *idem*, p. 20.

efeito da eliminação de um sintoma, é benéfico para continuar a exigir o reconhecimento de uma pátria convenientemente ingrata.⁹⁵

Jorge de Sena, apesar de manter uma posição solipsista em relação à tribo ignara, personificada por Portugal, está sempre a ser confrontado com a existência dos outros e raramente é confrontado com a existência de si mesmo na vida literária do seu país. A obra que se deseja universal é, na verdade, escrita a pensar em poucos, a pensar nos contemporâneos portugueses, os únicos que lhe podem dar “prémio e doce glória”. Sena insiste ao longo da sua obra, em particular na sua correspondência, na ideia de que Portugal é o pouco que quer. Considera-se superior a tudo o que existe na pátria, mas quer ser reconhecido pela “cultura de borra” do seu país, em nada lhe valendo os prémios e honras concedidos pela Academia norte-americana, como comenta com Eduardo Lourenço numa carta de 1967: “E tudo isto me sabe a nada – a gente só quer ter a seus pés, rendido e submisso, o povo da aldeia em que nasceu”⁹⁶.

O contraste entre o gigantismo da sua obra e o silêncio a que está condenada pelos contemporâneos explica a ambiguidade da atitude de Sena: quer ser universal, filiar-se na tradição da literatura ocidental, mas reclama o reconhecimento da aldeia, como ainda antes do exílio refere numa carta a José Régio, em 1952: “e eis-nos na situação ridícula de nos pretendermos universais com pleno direito, e a reclamarmos um reconhecimento provinciano, meramente da aldeia em que vivemos”⁹⁷. O reconhecimento provinciano é pedido à pátria portuguesa, e o exílio exacerba a reclamação da glória. A distância física em relação aos seus

⁹⁵ Em “Widerstand und Abwehr”, Freud, contribuindo para uma maior compreensão do tratamento psicanalítico da neurose, explica o facto aparentemente improvável de o paciente se empenhar no processo de resistência, ou seja, na manutenção inconsciente do sintoma da sua doença, lutando contra quem o quer ajudar. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVI (1916-1917), Introductory Lectures on Psycho-Analysis, Part III, General Theory of the neuroses (1917), p. 286.

⁹⁶ Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p.47.

⁹⁷ José Régio e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1982, p. 101.

contemporâneos é dolorosa, porque é difícil impor-se quando não vive no meio literário do qual quer receber o louvor. Permite-lhe, no entanto, glosar o tópico camoniano da *ingrata patria*: “O meu país sempre, desde que começou há mais de oito séculos, exportou mais homens do que outra coisa. E sempre foi para os seus filhos uma pátria ingrata, sem que esses filhos deixassem de amá-la profundamente”⁹⁸.

Numa carta, Camões repudia a relação de posse entre a pátria e o indivíduo, concluindo que aquela não é um bem inalienável. Assume, no entanto, a descontinuidade que sofre, ao deixar a terra natal, ficando num estado em que se “não via senão por entre o lusco e o fusco”⁹⁹. Interpela ainda a pátria, recusando-lhe a posse dos seus ossos, “*Ingrata patria, non possidebis ossa mea*”¹⁰⁰, pedido coincidente com o de Jorge de Sena em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”: “Nada tereis, mas nada: nem os ossos”. Espera-se a gratidão da pátria – gesto que tanto lhe devem -, mas esse reconhecimento nunca chega. A gratidão da pátria, no caso de Jorge de Sena, é sempre particularizada. Espera que a “intelectualidade portuguesa” contemporânea o recompense: “Tudo isto seria triste, se não fosse exactamente Portugal. Ou não fosse, melhor, humanidade, naquela peculiar subdesenvolvida forma que é uma aberração chamada a intelectualidade portuguesa”¹⁰¹.

Jorge de Sena, recuperando uma das lendas associadas a Mitrídates, o Grande, que por ingestão de doses significativas de veneno se torna imune à substância, aproxima-se deste rei: “Ao fim destes anos todos de suportar-se o chamado ‘veneno lusitano’, a gente fica um pouco como o rei Mitrídates, e consola-se na ideia de um Portugal ideal, em que, desde os tempos antigos, quem é roído em vida está em

⁹⁸ Jorge de Sena, *Uma Antologia*, ed. Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2004, p. 371.

⁹⁹ Luís de Camões, *Rimas – Autos e Cartas*, Porto, Civilização Editora, 1978, p. 467.

¹⁰⁰ Luís de Camões, *ibidem*.

¹⁰¹ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 724.

excelente companhia” ¹⁰² . Para Sena, um Portugal ideal passa por ter contemporâneos que reconheçam o seu valor. Não chega nunca a suportar o “veneno lusitano”, porque reage violentamente contra ele, sem nunca o digerir, e, portanto, sem nunca ser imune à perfídia dos seus contemporâneos. O maior consolo não é tanto idealizar Portugal quanto mostrar que, como muitos dos grandes escritores portugueses, Jorge de Sena é pouco apreciado pelos seus compatriotas, isto é, “quem é roído em vida está em excelente companhia”.

De resto raros foram os portugueses que atingiram alguma grandeza aí dentro. Foi de fora que ganhámos o Camões e o Eça. O Vieira quis morrer no Brasil (...). E o Herculano morreu aí como se estivesse noutra parte. Isso, realmente, foi sempre um “isso”, mesmo quando excepcional. O pior é que é um “isso” que eu amo desesperadamente.¹⁰³

Jorge de Sena utiliza, frequentemente, os termos ingleses *outcast* e *outsider* para se referir à sua condição de exilado, em sentido geográfico, mas também pensando nas implicações literárias do seu uso. Sena é o *outsider*, o poeta e o crítico proscritos dos círculos literários portugueses, tentando convencer-se das vantagens desta situação, como evidencia no prefácio a *Estudos de História e de Cultura*:

Um qualquer estudo seu trata de uma cultura nacional que não interessa a ninguém, porque faz apelo a um passado que todos temem demasiado para conhecerem-no e amarem-no. Um quarto de século servindo a cultura dos outros ensinou ao autor alguma coisa. Mas ensinou-lhe igualmente que só o *outsider* está em condições de pertencer à comunidade dos mortos que estão vivos, e não à dos vivos que estão mortos. Quem está de dentro como o bicho da fruta, morre com a podridão que provoca.¹⁰⁴

¹⁰² Jorge de Sena, *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, edições 70, 1977, p. 244.

¹⁰³ Jorge de Sena e Vergílio Ferreira, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1982, p. 82.

¹⁰⁴ Jorge de Sena, *Estudos de História e de Cultura (1.ª Série)*, vol. I, Lisboa, Ocidente, 1967, p. 13.

Sena tenta desenganar-se em relação àquilo que já não espera da “intelectualidade portuguesa”. Mas cada estudo ou cada obra poética que publica está realmente expectante pelo aval dos seus contemporâneos: “E, se hoje, no isolamento que lhe tem permitido realizar tantos trabalhos que tinha em mãos há muitos anos (...) continua a preocupar-se com os destinos dela e com a integridade da cultura que ela representa, tem plena consciência de que o faz como o *outsider* que sempre foi e se honra de ter sido em tudo”¹⁰⁵.

A honra de ser um *outsider* não é assim tão grande quando, por exemplo, se vê reduzido à condição de brinde natalício, em nome da integração na literatura do seu país. Na nota aos contos “A Noite Que Fora de Natal” e “O Urso, a Pantufa, o Quadro e o Coronel”, Jorge de Sena conta que o primeiro conto foi distribuído como “brinde natalício” pela editora Estúdios Cor, no Natal de 1961, à crítica, aos clientes e aos amigos, depois de o segundo ter sido recusado como não sendo apropriado para se desejar as boas festas. A condição de “brinde natalício” era necessária porque, apesar de ser avesso às pressões editoriais, precisava daquela publicidade. O mesmo é dizer que precisava de ser recebido pelos seus contemporâneos. Uma vez mais, é consolado com a ideia de que “brindes” anteriores, ou seja, alguns pobres *outcasts*, chegaram a ser glórias literárias. As grandes honras são vedadas, e o exílio dificulta ainda mais o seu acesso. Mas se, por um lado, estorva, por outro, torna a injustiça ainda mais flagrante, validando o azedume permanente de Sena com o país.

A minha primeira reacção foi mandar à fava o brinde (não a editorial, é claro). Mas, depois, reflecti que um pobre *outcast* como eu, vivendo, como eu, tão fora dos calores entusiásticos do Chiado e adjacências, e com léguas de Atlântico de permeio, não podia dar-se ao luxo de perder a oportunidade de ser “brinde”, sobretudo considerando-se que “brindes” anteriores

¹⁰⁵ Jorge de Sena, *ibidem*.

tenham-no sido algumas lídimas ou indiscutidas glórias literárias... Roçar-se a gente pelos deuses, mesmo em forma de brinde natalino, sempre é uma consolação, quando as satisfações dos sacristães das igrejas nos sejam, por temperamento e convicção, vedadas.¹⁰⁶

Edward Said, a propósito do exílio de James Joyce, mostra como a zanga com o país é a razão para reforçar o seu valor artístico. A mera possibilidade de ter uma relação mais positiva com ele é rejeitada, visto que assim se perderia um motivo de escrita. Entende que Joyce “prefere” estar exilado e alimenta, deliberadamente, uma querela com a Irlanda.¹⁰⁷ Também Jorge de Sena escolhe o exílio como forma de potenciar a sua formação académica e artística e, fora de Portugal, reforça os motivos que tem para estar zangado com a intelectualidade portuguesa. João Gaspar Simões observa, na recensão a *40 anos de Servidão*, como o país é condição essencial para Sena poder ser poeta: “Digamos que Jorge de Sena, sem amar as grilhetas que a Pátria lhe impôs, só com essas grilhetas sabia (e podia) continuar a ser poeta (escritor)”¹⁰⁸.

No ensaio “Intellectual Exile: Expatriates and Marginals”, Said caracteriza o exilado como alguém que nunca se encaixa no espaço onde se insere, que é estranho a todo o ambiente, inconsolável com o passado e ressentido com o presente e o futuro.¹⁰⁹ O perfil intelectual de Jorge de Sena adequa-se a esta descrição. O grande problema do exilado, como refere Said, passa pelo facto de a vida actual obrigar a um contacto constante com a pátria, o que causa angústia e insatisfação.¹¹⁰ Jorge de Sena alimenta sempre este contacto, quer sempre receber notícias de Portugal (o já

¹⁰⁶ Jorge de Sena, *Antigas e Novas Andanças do Demónio (Contos)*, 5.^a edição, Lisboa, edições 70, p. 226.

¹⁰⁷ Cf. Edward Said, “Reflections on Exile”, in *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, 2000, p. 182.

¹⁰⁸ João Gaspar Simões, “Jorge de Sena: I-40 anos de servidão”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo I, Lisboa, INCM, 1999, p. 394.

¹⁰⁹ Edward Said, *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*, New York, Vintage Books, 1996, p. 47.

¹¹⁰ Cf. Edward Said, *idem*, p. 49.

mencionado contrato com a agência Recorte é disso um bom exemplo), esperando a melhor altura para poder regressar.

No caso de Sena, esta angústia e insatisfação cedo se tornam numa forma de vida: “O intelectual exilado tende a ficar feliz com a ideia de infelicidade, de tal maneira que a insatisfação, que resvala para dispepsia (...), pode tornar-se não só um modo de pensar, mas também uma nova, ainda que temporária, forma de vida”.¹¹¹ Esta maneira de viver longe dos contemporâneos é marcada por uma dicção cáustica, onde, raramente, se vislumbra sentido de humor. José Augusto-França assinala que, apesar da distância, Sena não consegue rir-se nem de si nem dos outros, levando tudo muito a sério: “Falta a Jorge de Sena um poder de distanciamento – que nem as milhas do mar ou as duas Américas lhe deram; nisso se define ele como português, leitor e sofredor de jornais lisboetas, com suas críticas e silêncios. Falta-lhe concomitantemente o senso de humor”.¹¹²

Edward Said considera ainda a possibilidade de ver vantagens na experiência do exílio, combatendo a ideia de que o exilado vive condenado à frustração, a não ter esperanças em adquirir qualquer tipo de privilégio.¹¹³ E. M. Cioran fala da sua própria experiência nesses termos, desmistificando a visão do exílio como uma fatalidade na vida de um escritor. Em “Vantagens do Exílio”, explica como o exilado não se apaga por estar longe da pátria, servindo-se muitas vezes dessa condição para legitimar a ambição exacerbada pelo reconhecimento de si.

É erradamente que se vê no exilado a imagem de alguém que abdica, se retira e se apaga, resignado às suas misérias, à sua condição de desperdício. Se o observarmos, descobriremos nele um ambicioso, um desiludido agressivo, um ser azedo que é também um conquistador. Quanto

¹¹¹ Edward Said, *idem*, p. 53.

¹¹² José Augusto-França, “Depoimentos sobre Jorge de Sena”, in *Estudos sobre Jorge de Sena*, ed. Eugénio Lisboa, Lisboa, INCM, 1984, p. 512.

¹¹³ Cf. Edward Said, *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*, New York, Vintage Books, 1996, *idem*, p. 59.

mais desapossados nos vemos, mais se exacerbam os nossos apetites e as nossas ilusões. Descortino até uma certa relação entre a desgraça e a megalomania. Aquele que perdeu tudo conserva como último recurso a esperança da glória, ou do escândalo literário. Consente em abandonar tudo, excepto o seu *nome*. Mas como imporá o seu nome, quando escreve numa língua que os civilizados ignoram ou desprezam?¹¹⁴

O exílio de Jorge de Sena favorece aquilo que já antes de sair de Portugal se anuncia na relação com os seus contemporâneos: a indissociabilidade da desgraça e da megalomania, a esperança de glória ou a polémica literária, a preocupação em impor o seu nome à turba ignara. Sena sublinha, num texto introdutório à colectânea de *Estudos sobre a Cultura e Literatura Brasileiras*, os inconvenientes do seu exílio. O facto de ser rejeitado por duas terras que falam a mesma língua, sendo que nenhuma o reconhece como legitimamente seu, impede o acesso aos prémios, às regalias e ao reconhecimento. A inviabilização dos prémios é apresentada como arbitrária e injusta: “Em Portugal (...), sendo o escritor português que sou, usam a minha cidadania brasileira como um obstáculo intransponível para variadas coisas como prémios, etc. No Brasil, porque continuei sempre a ser o escritor português que não podia deixar de ser, sistematicamente se ignorou e ignora que eu seja um cidadão brasileiro.”¹¹⁵

De alguma maneira, o exílio voluntário de Jorge de Sena contribui para que o estigma da *perseguição*, que deu nome ao seu primeiro livro de poesia, se torne mais admissível. A sua vasta correspondência com os contemporâneos, sobretudo a partir do momento em que está fora de Portugal, é uma extensa catilinária contra aqueles que, ao contrário de si, não são perseguidos e, pelo contrário, recebem prémios justos ou indevidos.

¹¹⁴ E. M. Cioran, *A Tentação de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 1988, p. 47.

¹¹⁵ Jorge de Sena e Mécia de Sena, “Em forma de prefácio”, *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 10.

Eduardo Lourenço, na introdução à correspondência, comenta que o protagonista das cartas é sempre Jorge de Sena e que os seus destinatários são “sismógrafos” da sua irritação. Ainda que não sejam eles os alvos directos das suas catilinárias, desempenham o papel de ver Jorge de Sena em *cena*, num monólogo angustiado contra o mundo e contra a humanidade, mas sobretudo contra a “aberração chamada a intelectualidade portuguesa”.

Só que um de nós era personagem e actor eminente dela, ferido na consciência aguda e justa que tinha de o ser, pelo descaso real e outras vezes imaginário a que se sentia ou supunha votado. Outro, apenas um sismógrafo da tempestade alheia, interessado na decifração dos signos e enigmas de uma cultura comum. Daí que de algum modo as minhas cartas para Jorge de Sena sejam, ao fim e ao cabo, uma maneira de me ocupar do caso e do personagem cultural “Jorge de Sena”.¹¹⁶

No poema “Quando há trinta anos”, publicado postumamente, Jorge de Sena conta a história da sua relação com os seus contemporâneos e de como foi sempre excluído das letras portuguesas.

Quando há trinta anos comecei a publicar,
tentaram assassinar-me com o hermetismo.
Depois, quando se soube que eu sabia inglês,
com insinuações de que eu copiava o Eliot.
A seguir, como eu fazia crítica, tentaram
uma outra táctica: a de louvar-me
a crítica para diminuir a poesia
ou vice-versa. Quando publiquei Pessoa
passei a ser discípulo de Pessoa. Mas,
logo que foi público que eu estudava o Camões,
a crítica notou logo a camonidade dos meus versos.¹¹⁷

¹¹⁶ Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 10.

¹¹⁷ Jorge de Sena, *Visão Perpétua*, Lisboa, edições 70, 1989, p. 152.

A ideia de que os contemporâneos fazem uma avaliação errônea da sua personalidade literária é persistente. Em todo o lado, e por vezes sem que no contexto isso venha a propósito, Jorge de Sena impõe a sua defesa, não se preocupando com as redundâncias do seu discurso. Aquilo que diz no poema acima citado são algumas das acusações já destacadas no “Prefácio à primeira edição de *Poesia I*”, coincidentes também com uma passagem de um ensaio de 1976 e com um excerto de uma entrevista de 1972. Os diferentes registos, um poema, um ensaio ou uma entrevista, servem a mesma finalidade, evidenciar a injustiça dos julgamentos dos outros. Não só as acusações são as mesmas, mas também a ordem por que são enumeradas não se alteram, de ano para ano ou de registo para registo.

Quando nos primeiros anos 40, eu e outros amigos meus dos *Cadernos de Poesia* éramos tidos como grandes conhecedores da poesia inglesa (...), apenas por se saber que líamos o inglês que praticamente ninguém sabia então ler, a crítica disse que, provavelmente, nós, na poesia que fazíamos, traduzíamos do inglês impunemente os nossos poemas. Data desse tempo o dizer-se, no meu caso, (...) que o meu mestre era T. S. Eliot (...). Quando dei começo a diversos estudos sobre Fernando Pessoa, há trinta e três anos, passou a dizer-se também que a presença de Pessoa era evidente na minha poesia. Quando passou a ser notório, por estudos publicados, que eu me ocupava de Camões, imediatamente se observou como a minha poesia era camoniana...¹¹⁸

Quando se soube, já passaram uns anos, que eu e amigos meus líamos poesia inglesa (...), houve um crítico que disse que os nossos poemas eram copiados do inglês, porque ninguém sabia inglês e nós podíamos fazê-lo impunemente... Depois, como escrevi sobre Fernando Pessoa, foi decretado que necessariamente eu era discípulo de Fernando Pessoa. Passei depois a

¹¹⁸ Jorge de Sena, *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 243.

escrever sobre o Camões e as pessoas acharam, então, que os meus poemas eram tremendamente camonianos!¹¹⁹

Jorge de Sena considera-se vítima de um *complot* por parte da intelectualidade portuguesa, que persegue o poeta e vive para o silenciar. No ensaio *Persecution and The Art of Writing*, Leo Strauss defende que a existência de perseguição (política, religiosa ou ostracismo social) não impede a liberdade de pensamento. Este ensaio centra-se na descrição de uma técnica de escrita que advém da perseguição - “writing between the lines”. Segundo Strauss, a perseguição compele os escritores, sobretudo os que têm ideias heterodoxas, a desenvolverem uma técnica especial de escrita¹²⁰. Jorge de Sena serve-se desta técnica, referindo-se à expressão portuguesa no prefácio a *Reino da Estupidez-II*: “O livro continha artigos, sobretudo de, digamos, moralidade ou moralismo literário e cultural, com bastante política nas *entrelinhas*, ou nas linhas, quando foi possível”¹²¹.

Os prefácios escritos depois de 1974 são particularmente desabridos, assumindo que é perseguido e não escondendo nada do que quer dizer. As *entrelinhas*, em Sena, são técnicas que ele próprio designa “traíçoeiras”: “Não se distraia das notas que é onde estão traíçoeiramente escondidas coisas decisivas”¹²². As *entrelinhas* não são tanto para se esconder da perseguição política, mas para chegar aos leitores contemporâneos mais inteligentes, sendo disto exemplo as notas de rodapé incomensuráveis e a sintaxe arrevesada em determinados momentos do seu discurso.

Na secção seguinte deste capítulo, darei exemplos de como Jorge de Sena tem razão quando aconselha a que o leitor não se distraia das notas, nomeadamente

¹¹⁹ Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 259.

¹²⁰ Cf. Leo Strauss, *Persecution and The Art of Writing*, The University of Chicago Press, 1988, pp. 24-25.

¹²¹ Jorge de Sena, *O Reino da Estupidez-II*. Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 12.

¹²² José Régio e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1985, p. 210.

daquelas que figuram na crítica literária e nas teses académicas. Nelas estão algumas das suas intenções que, dificilmente, se enquadram no corpo do texto. Seja pelo pendor autobiográfico, seja pelas críticas que são feitas, as notas revelam o entendimento que Sena tem da história da literatura portuguesa, reagindo ao ostracismo intelectual de que se sente vítima. Sena escreve antagonicamente, ou seja, contra tudo e contra todos e faz a revisão do estado da literatura em Portugal. A exegese literária é a oportunidade que tem para estar a sós dizendo o que entende que está certo e aquilo que deve ser corrigido.

A demarcação de Jorge de Sena em relação à contemporaneidade portuguesa passa por recontar o passado da história literária portuguesa – o longínquo, no caso de Camões, e o próximo, avaliando a sua relação com Pessoa. Esta narrativa serve para fazer o ajuste de contas com os seus contemporâneos. O gesto de se voltar para o passado literário do seu país ou então para a contemporaneidade estrangeira é justificado numa carta de 1967 a Eduardo Lourenço.

(...) sempre fugi de alimentar-me culturalmente na contemporaneidade portuguesa, a que preferi a de outras literaturas, e, com algumas excepções, a dita cuja termina para mim no Pessoa (...). Não imagina V. o sacrifício que é para mim ensinar uma data de autores em que não acredito e não admiro, e ao mesmo tempo defender contra o desprezo universal uma literatura que, degradada, me arrasta consigo... Claro que alguns autores me são particularmente caros, na nossa literatura em geral, mas não são muitos. O que temos é uma grande colecção de medíocres e de chatos, acima dos quais se elevam algumas obras e alguns autores de excepção, muito grandes.¹²³

¹²³ Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, pp. 56-57.

II. UMA HISTÓRIA DA POESIA PORTUGUESA

A forma como é contada a história da poesia portuguesa é determinada pela forma como Jorge de Sena quer garantir nela um lugar para si. A leitura da história que já existe e daquela que se deve registar no futuro é controlada por Sena através da sua actividade de crítico e historiador literários, mas é o estatuto de poeta que prevalece naquilo que escreve. José Augusto-França observa a tendência ansiosa de Sena para querer deixar uma marca da si em tudo o que faz. Entre o trabalho académico de Jorge de Sena e a sua produção artística não há diferença, há continuidade.

Doutoramentos, cursos, conferências, discussões, descobertas e invenções, prefácios que diziam mais do que as próprias obras, para que se soubesse o que, depois, nelas não havia a paciência de ler, marcam essa obra, sempre com uma minúcia de registo autobiográfico de quem não tem tempo a perder, como fatalmente se provou e o autor há muitos anos sabia, esperando que os outros quisessem também saber, a tempo.¹²⁴

A preocupação com um “registo autobiográfico” minudente é uma tarefa sempre presente na obra de Jorge de Sena. É o próprio que dá as indicações a que futuros biógrafos devem estar atentos. A propósito da sua actividade como crítico e investigador, refere que os seus ensaios e teses são manifestações deliberadas, e anunciadas pelo próprio, para “semear ‘la terreur’ nas letras pátrias”¹²⁵, reagindo violentamente contra a falta de rigor dos literatos portugueses. José Régio comenta, numa carta de 1956, a dificuldade em ler a crítica de Sena sem se aperceber do seu tom antagonista face a tudo o que já foi escrito sobre o assunto.

¹²⁴ José Augusto-França, “Depoimentos sobre Jorge de Sena”, de *Estudos sobre Jorge de Sena*, Lisboa, ed. Eugénio Lisboa, Lisboa, INCM, 1984, p. 485.

¹²⁵ Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena, *Correspondência 1959-1978*, ed. Mécia de Sena e Maria Andresen Sousa Tavares, 2.^a edição, Lisboa, Guerra & Paz, 2006, p. 125.

Já o tenho ouvido queixar-se de incompreendido ou coisa pior. Nunca pensou que Você repele (porque o não adulam) os que poderiam ser seus verdadeiros amigos -, e, além disso, padece (Você que tem tão excelentes e raras qualidades intelectuais!) duma dolorosa, amarga, complexa, e ao mesmo tempo, quase simpaticamente ingênua megalomania, que o impele a uma crítica cheia de alusões ressentidas?¹²⁶

Mais tarde, em 1964, e a propósito dos seus estudos camonianos, Régio volta a aconselhar menos severidade em relação ao que os outros dizem ou disseram: “Não seja violento com os seus antecessores no estudo de Camões. (...) Bem vê, a cultura é feita de recíprocas e nunca terminadas correções. E pode haver erros, e até levandades, que não sejam ‘desonestidade’”¹²⁷. Os seus leitores mais perspicazes cedo se apercebem, como é o caso de José Régio, de que as notas de rodapé ultrapassam a função meramente explicativa ou didáctica, sendo antes as oportunidades que Jorge de Sena tem para mostrar a erudição que detém sobre os assuntos de que fala e para marcar a diferença dos seus estudos cientificamente mais atestados. Estes não escondem a preocupação autobiográfica, como o próprio declara, numa alusão a *Maquiavel e Outros Estudos*: “Os leitores encontrarão nesses estudos sobeja matéria de meditação não só sobre essas personalidades como sobre o autor dos estudos, no que respeita a equívocos maliciosamente mantidos a meu respeito”¹²⁸.

Como crítico, e já que os outros não o citam, tem o cuidado de remeter para outros estudos seus, de organizar as suas referências bibliográficas, corroborando a ideia de que dificilmente vai ter lugar nos índices onomásticos dos estudos dos outros. Numa das entradas do seu diário (de 1953-1954), Sena regista a omissão do seu nome na lista da crítica camoniana. Ainda que a omissão seja previsível, Sena

¹²⁶ Jorge de Sena e José Régio, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1986, p. 134.

¹²⁷ Jorge de Sena e José Régio, *idem*, p. 184.

¹²⁸ Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 296.

procura ver o seu nome contemplado no trabalho dos outros: “Verifiquei que o Óscar, nas folhas já impressas da Literatura, não me cita na bibliografia camoniana da 1ª aproximação. Era de esperar, e eu até o previra no prefácio. Mas não menos me ofendeu profundamente.”¹²⁹ Também a história da literatura portuguesa de António José Saraiva e Óscar Lopes não lhe presta justiça.¹³⁰ A propósito de uma breve nota biográfica que o amigo e tradutor para italiano, Carlo Vittorio Cattaneo, lhe pede para incluir na antologia *Esorcismi*, Jorge de Sena acautela-o quanto à perfídia da História da Literatura Portuguesa vigente. Aconselha, em vez desta consulta, o seu prefácio à 1.ª edição das *Líricas Portuguesas: 3ª série*: “tal conspecto, se extraído da história do Lopes e Saraiva, é falseado pela importância dada aos ‘neo-realistas’ (e a mim, com todos os elogios, chamam-me imagista, quando imagens é coisa que não aprecio muito na minha própria poesia)”¹³¹. Tanto num caso como noutro, seja no papel de crítico camoniano ou no de poeta, a omissão é constante. Quando existe alusão, esta peca, quase sempre, por ser errónea.

Como historiador da literatura, e à semelhança do seu trabalho enquanto antologizador dos seus contemporâneos, privilegia os critérios éticos e rejeita a selecção de escritores e obras. Na “Nota final” do autor à *História da Literatura Inglesa*, Jorge de Sena expõe o método utilizado na composição desta obra. Defendendo uma concepção de literatura como “História e objecto estético”, Sena rejeita a visão de que a literatura é “feita de imortalidades”. Há uma preocupação em atenuar a visão da literatura como competição (o que não implica descurar a

¹²⁹ Jorge de Sena, *Diários*, ed. Mécia de Sena, Porto, edições Caixotim, 2004, p. 149.

¹³⁰ Comenta na entrevista à Rádio Moçambique, em 1972, que não pode contar com as histórias literárias que, contrariadamente, lhe tecem elogios: “Elogios à *contre-cœur* em histórias literárias é o mais que eu recebo, quando notórios mediócras são coroados de flores”. Jorge de Sena, *Entrevistas*, p. 184.

¹³¹ Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo: *Correspondência 1969-1978*, ed. Mécia de Sena, Jorge Fazenda Lourenço e Joana Meirim, trad. Jorge Vaz de Carvalho, Correspondência de Jorge de Sena, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 129.

parte da competição que lhe cabe) e em mostrar a necessidade de chegar a todos, até mesmo àqueles que parecem esquecidos e que podem ser reabilitados: “quero também crer que dificilmente seria possível incluir mais gente em tão pouco espaço, sem apenas enumerá-las, e ‘situando-a’ sempre¹³²”¹³³. A preocupação é, uma vez mais, moral, não devendo ninguém ser votado ao ostracismo. Como historiador da literatura inglesa é exemplar, porque, ao contrário do que lhe sucede nas páginas de história da literatura portuguesa, consegue atribuir lugares conspícuos a vários nomes.

Foi esse o método que procurei criar e aplicar nesta *Literatura Inglesa*. Uma literatura não é feita de imortalidades, a não ser em metáfora cómoda para o que nela mais admiremos. Mas não é também feita de cadáveres putrefactos. É, muito curiosamente, um ossário gigantesco, cheio de esburgados ossos de papel impresso; e esses ossos, ao calor humano com que os fitemos de perto, revestem-se de carne e de sangue, palpitam e agitam-se, e docilmente, gratos e comovidos, submetem-se esperançados a um Juízo Final. Para tanto, há que ir até eles.¹³⁴

Jorge de Sena faz, ao longo da sua obra, uma extensa prelecção sobre a história da poesia portuguesa. Se, enquanto poeta, os seus contemporâneos não reconhecem as suas virtudes, também como crítico não é ouvido. Para ultrapassar aquilo que entende como um *handicap*¹³⁵ - a sua profissão de engenheiro, que lhe veda o acesso às universidades portuguesas, Sena vai vingar-se dos seus

¹³² Diz exactamente o mesmo, como tive oportunidade de mostrar na primeira secção deste capítulo, a propósito do seu trabalho nas *Líricas Portuguesas*: “Toda a gente sabe, até por si mesma, que o historiador do futuro não relerá tantos poetas e tantos livros”.

¹³³ Jorge de Sena, *A Literatura Inglesa. Ensaio de Interpretação e de História*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, Cotovia, 1989, p. 418.

¹³⁴ Jorge de Sena, *idem*, p. 419.

¹³⁵ Mécia de Sena reconhece isto mesmo numa entrevista: “O Jorge vinha da Faculdade de Ciências, ainda por cima Engenharia. Chamavam-lhe o engenheiro-poeta. Para ele, isso constituía um *handicap* e serviam-se disso. Ele magoava-se muito.”, in “Não vou a Portugal enquanto o meu marido não for”, entrevista a Pina Cabral, *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de Abril de 1981, p. 18.

contemporâneos através da monumentalidade dos seus estudos. A propósito da crítica literária que se faz em Portugal, Jorge de Sena conta em entrevista um *fait-divers* que aconteceu a um amigo, um crítico que considera muito bom. A forma como o seu amigo lida com a situação coincide com a sua maneira de se relacionar com a literatura e com o meio literário português.

Eu posso contar uma história engraçadíssima que se passou com um grande crítico que eu estimo muitíssimo e que considero um dos melhores que existem em Portugal (...). Ele foi convidado a escrever uma vez, para uma magna publicação colectiva, um artigo sobre um poeta extremamente secundário do século XIX. Aliás, o convite envolvia *uma certa perfídia porque*, evidentemente, os escritores de primeira plana tinham sido dados a críticos medíocres, e *a um crítico da categoria dele foi dado um escritor medíocre. Ele vingou-se do convite fazendo um estudo monumental*, que situava esse escritor, do ponto de vista sociológico, cultural, histórico, etc., de uma maneira extraordinária, e que iluminava, perfeitamente, como é que aquela poesia e como é que aquele homem podiam ter existido.¹³⁶ (itálicos meus)

O entendimento de Jorge de Sena volta a ser o mesmo do poema “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”: a perfídia do convite, ou seja, dar a um grande crítico literário um poeta medíocre, merece castigo. A vingança deve consistir na demonstração da sua grandeza, fazendo um estudo magnífico. A justiça é aplicada pelo tamanho exagerado de tudo o que faz, e a desproporção é entendida como a medida certa para o castigo.

O carácter pedagógico das suas intenções críticas não é inócuo, como vem explícito no estudo colossal que dedica a Inês de Castro. Na introdução a *Estudos de História e de Cultura*, Jorge de Sena explicita os seus objectivos enquanto crítico e investigador, condições que determinam a forma como quer ficar como poeta.

¹³⁶ *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 205.

Resumem-se a três verbos: elucidar, corrigir e desmentir. As três acções aqui implícitas passam por contar uma nova história da literatura portuguesa, elucidando parentescos, corrigindo precursores e desmentindo as críticas dos contemporâneos.¹³⁷

De acordo com as suas indicações, a poesia portuguesa pode ter uma árvore genealógica constituída apenas por três nomes: Camões, Pessoa e Sena. Este diz-nos numa entrevista de 1959: “Não faço mais que continuar a boa tradição da poesia portuguesa, toda ela reflexiva, de Camões a Fernando Pessoa”¹³⁸. João Gaspar Simões, no início da recensão a *Peregrinatio ad Loca Infecta*, atribui-lhe um lugar eminente na história da poesia portuguesa: “O caso poético de Jorge de Sena constitui como que a cúpula de todo um edifício lírico cujos alicerces remotamente estão em Camões e proximamente em Fernando Pessoa.”¹³⁹

Porém, não é tão importante averiguar qual deles foi o mais influente na sua obra, de quem está mais próximo ou mais distante, quanto tentar ler algumas das coisas que Jorge de Sena escreve sobre Camões e Pessoa, à luz do seu projecto poético e tendo em conta o seu percurso enquanto crítico e poeta, marcado pela rivalidade e pela polémica com os seus contemporâneos.

Os estudos críticos de Jorge de Sena sobre grandes poetas e sobre grandes figuras da história de Portugal têm uma preocupação genealógica deliberada. Parte da crítica que faz preocupa-se com as relações familiares entre poetas, e aquilo que escreve desempenha frequentemente a função que os *Livros de Linhagem* tinham na Idade Média: assegurar direitos hereditários, evitando o complexo da bastardia. Sena legitima a sua relação com dois grandes poetas – Pessoa e Camões –, provando

¹³⁷ Jorge de Sena, *Estudos de História e de Cultura (1.ª Série)*, vol. I., Lisboa, Ocidente, 1967, p. 13.

¹³⁸ Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, p. 29.

¹³⁹ João Gaspar Simões, “Jorge de Sena: I-*Peregrinatio ad loca infecta* (70 Poemas e Um Epitáfio)”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo I, Lisboa, INCM, 1999, p. 369.

que não é apenas mais um crítico, é alguém que os lê com muita atenção (quase parente, no caso de Pessoa) e que sabe criticar com rigor e método.

As afinidades com Pessoa, apesar das rejeições bloomianas do prefácio à primeira edição de *Poesia I*, no qual Sena defende “o processo testemunhal” como superação do fingimento poético¹⁴⁰, têm lugar em vários ensaios presentes na obra que começa agora a tornar-se referência importante da crítica pessoana, *Fernando Pessoa e Cª Heterónima*.

Algumas destas afinidades foram já destacadas em ensaios que analisam a relação entre Pessoa e Jorge de Sena. Arnaldo Saraiva, em 1980, escreve o ensaio “Jorge de Sena e Fernando Pessoa”, chamando a atenção para o papel tutelar de Pessoa na entrada de Sena nas “letras modernas”¹⁴¹. Também Osvaldo Manuel Silvestre, num ensaio onde faz a análise dos vários episódios de recepção de Fernando Pessoa por Jorge de Sena, defende a prematuridade dos estudos pessoanos, considerando-os um elemento relevante na narrativa biográfica de Sena.¹⁴² Por sua vez, Jorge Fazenda Lourenço refere como os estudos críticos de Sena constituem um gesto de inscrição no Modernismo Português¹⁴³, revelador de uma “digestão” mais fácil de Pessoa, difícil a muitos dos seus contemporâneos.

A integração de Jorge de Sena no Modernismo português é plena, porque abrange as duas gerações, a do *Orpheu* e a da *Presença*: pela mão de Fernando Pessoa conhece um dos destinatários da sua correspondência, aquele que receberia a carta de 13 de Janeiro de 1935, Adolfo Casais Monteiro.

¹⁴⁰ Jorge de Sena, *Poesia I*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 26.

¹⁴¹ Arnaldo Saraiva, “Fernando Pessoa e Jorge de Sena”, in *Studies on Jorge de Sena by His Colleagues and Friends: Proceedings of the Colloquium in Memory of Jorge de Sena*, edited by Harvey L. Sharrer and Frederick G. Williams, University of California, Santa Barbara: April 6-7, 1979. Santa Barbara, Bandanna, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, UCSB, 1981, p. 237.

¹⁴² Osvaldo Silvestre, “O menino (Doutor) entre os doutores: Fernando Pessoa em Jorge de Sena, nos anos 40”, in *Central de Poesia – A recepção de Fernando Pessoa nos anos 40*. Lisboa: CLEPUL/FLUL, 2011.

¹⁴³ Jorge Fazenda Lourenço, “Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa”, *Pessoa Plural*: 2 (O./Fall 2012).

De 1936 a 1939, Jorge de Sena desenvolveu a sua cultura literária, sem qualquer convívio com os meios respectivos (era de colegas de Ciências o conhecimento com José Blanc), e, quando a *Presença* publicou em 1939 o poema *Apostilha*, de Álvaro de Campos, como inédito, escreveu uma carta chamando a atenção para o facto de que esse poema havia sido publicado vários anos antes em *Notícias Ilustrado*, com variantes. A carta foi publicada por simbólica coincidência no último número daquela revista, de Fevereiro de 1940. E uma breve correspondência com Casais Monteiro, que acusara a recepção dela, culminou numa entrevista no 10. andar do Café Chave de Ouro, no Rossio, que não existe já, e que era então um dos quartéis-generais, senão o quartel-general, do modernismo.¹⁴⁴

Jorge de Sena assinala o facto de aquilo que se diz da sua poesia revelar falhas de leitura e amadorismo crítico. A propósito da recepção de Fernando Pessoa pelos seus contemporâneos, Sena refere que a crítica não está preparada para receber “um poeta tão lúcido”¹⁴⁵, sendo que, por trás da admiração, havia reservas. Por esse motivo, Pessoa trata ele mesmo de cuidar de dizer quem é e quais são as suas intenções. Se no caso de Pessoa não houve críticos à altura, Jorge de Sena conta, desde cedo, com a ajuda da sua mulher. No ensaio “Jorge de Sena”, Joaquim Manuel Magalhães faz uma observação parentética muito útil para o entendimento do papel de Mécia de Sena na obra do seu marido.

Pois bem: em primeiro lugar, teve Jorge de Sena um intelectual capaz de cumprir com o maior rigor metodológico e crítico o seu desejo, (manifestado em inúmeros locais, para já não falar nas perceptíveis instruções deixadas), de publicar tudo quanto havia produzido; em segundo lugar, aconteceu com um poeta português aquilo que não pôde ter acontecido com tantos outros, como Camões ou como Pessoa (...); em terceiro lugar, ocorreu que (...) Mécia de Sena se transformou naquilo que

¹⁴⁴ Jorge de Sena, “Quem é Jorge de Sena (à maneira de Curriculum)”, *O Tempo e o Modo* n.º 59, de Abril de 1968.

¹⁴⁵ Jorge de Sena, *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 239.

(...) alguns intelectuais se transformam: em grandes críticos textuais (se quiserem um exemplo, posso dar o de Edward Mendelson em relação a W. H. Auden).¹⁴⁶

A propósito da publicação da obra poética inédita, Mécia indica numa carta as vantagens póstumas de Jorge de Sena em relação a Fernando Pessoa. Sena não teve especialistas antes de a pessoa que melhor conhece a sua obra a organizar. Daqui resulta que Pessoa fica por perceber, entregue aos conflitos, ainda hoje, das diferentes famílias de críticos, e Jorge de Sena, pelo contrário, tem quem zele pela sua obra: “Eu tenho dito várias vezes que uma coisa meu marido ficará devendo ao Fernando Pessoa (...) o eu saber exactamente o que não devo fazer nem permitir que seja feito: a exploração já sem limites de desvergonha de que aquela obra tem sido objecto”.¹⁴⁷

Jorge Fazenda Lourenço, no ensaio “Título nenhum serve. Para o estudo da recepção de Jorge de Sena nos anos 40”, aproxima a recepção negativa da poesia de Jorge de Sena à de Fernando Pessoa. Centra-se na década de 40, assinalando a seguinte coincidência: a década que marca a revelação de Jorge de Sena como poeta é também o período em que se dá início à edição sistemática das obras de Pessoa. Apresenta vários exemplos em que é a própria crítica a fazer essa associação abertamente, condenando o que achava repugnante existir em poesia: “*hermetismo*¹⁴⁸, *cerebralismo*, *intelectualismo*”¹⁴⁹. Fazenda Lourenço assinala os dois momentos em que Sena “interfere” no campo de recepção da sua obra, a saber,

¹⁴⁶ Joaquim Manuel Magalhães, *Um Pouco de Morte*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 52.

¹⁴⁷ Carta inédita de Mécia de Sena a Carlo Vittorio Cattaneo, de 7/11/1980 (Espólio Jorge de Sena, Santa Barbara).

¹⁴⁸ O início da defesa da sua poesia começa com a sua estreia enquanto crítico, aos 20 anos, num ensaio sobre poesia publicado num quinzenário universitário, *Movimento*, em 1939, sob o pseudónimo de Teles de Abreu. “Em prol da poesia chamada moderna” tenta corrigir a visão preconceituosa que se tem da poesia moderna, nomeadamente sobre o seu pretensão hermetismo. Elencando as várias acusações e desconfianças de que se sente vítima, tenta fazer com que o público leitor não se afaste da poesia moderna e que possa entender as técnicas por ela utilizadas, in *Poesia e Cultura*, ed. Mécia de Sena. Porto: Edições Caixotim, 2005.

¹⁴⁹ Jorge Fazenda Lourenço, *Matéria Cúmplice. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães Editores, 2012, p. 38.

o prefácio às *Líricas Portuguesas* e o “Prefácio à primeira edição de *Poesia I*”. Estes dois gestos, aqui entendidos como estratégia de defesa, são mais polêmicos do que a visão amena de *interferência* parece demonstrar.

O primeiro grande momento que permite a Jorge de Sena interferir, corrigindo, por assim dizer, o “campo de recepção” desfavorável que vimos desenhar-se, é a publicação da 3.^a série das *Líricas Portuguesas*, (...), que reúne, precisamente, as “figuras do período de 1938-58”, ou seja, as do seu tempo de poesia, uma vez que o poema mais antigo de *Perseguição* é desse ano de 1938. Quer dizer, com *Líricas Portuguesas* (...), Jorge de Sena está delimitando, ele mesmo, um campo de recepção para a sua poesia. O segundo grande momento é o *Prefácio*, de 1960, à primeira edição de *Poesia – I* (1961), o famoso prefácio em que expõe, pela primeira vez, de um modo concentrado, a sua teoria do *testemunho poético*.¹⁵⁰

A turbulência com o passado recente, neste caso com Pessoa, é evidente no prefácio em que Sena rejeita o fingimento poético, mas há uma tentativa de tornar o peso deste passado menos esmagador e mais inofensivo. A maneira como o faz passa por criar afinidades, integrar-se na sua família poética. Não entrar em ruptura, neste caso, e contrariamente ao que faz com os contemporâneos, significa integrar Fernando Pessoa na sua história de poeta, mas também na sua história de vida.

No posfácio à *Obra Poética* na editorial Aguilar, Jorge de Sena apresenta a relação de vizinhança da sua árvore genealógica com a de Fernando Pessoa. As primeiras linhas do ensaio contam a coincidência de uma tia-avó de Sena viver na casa ao lado daquela que posteriormente viria a ser a casa de Pessoa e da sua mãe. Esta, em 1919, data de nascimento de Jorge de Sena, pede a Virgínia Sena Pereira, como a mãe de Pessoa viúva de um cônsul, para alugar uma casa na Rua Coelho da Rocha, 16-1º direito. Por interposta pessoa, Sena é durante alguns anos vizinho

¹⁵⁰ Jorge Fazenda Lourenço, *Matéria Cúmplice. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães Editores, 2012, p. 46.

daquele que viria a ser um dos poucos poetas maiores anteriores a Jorge de Sena. No final do ensaio, Sena justifica o facto, aparentemente inusitado, de contar esta história familiar, sobretudo no contexto de um ensaio de crítica literária. Explica que tal deve ser encarado como mais um contributo para a biografia dos últimos anos de vida de Pessoa. Mas a leitura do parágrafo em que tenta explicar o porquê desta curiosidade não diz apenas isto:

Nunca contei isto, e minha tia-avó morreu há alguns anos (...). Mas a 30 de Novembro cumprem-se vinte e cinco anos sobre a morte de Fernando Pessoa, e há vinte e cinco anos que, tendo ouvido *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy, perpetrei um poema muito mau, em que, se bem me lembro, se falava de almas penadas. E este ano publicou-se, enfim, a primeira tentativa monumental de edição da *Obra Poética* de Pessoa. É possível que, se todas estas circunstâncias se não houvessem reunido, eu continuasse calado com incidentes que, do meu ponto de vista autobiográfico, não interessam nada, mas que, ainda que ocasionalmente, ajudam a acertar o romance banal dos últimos anos da vida de um dos maiores poetas do mundo.¹⁵¹

De acordo com o parágrafo transcrito, os vinte e cinco anos da morte de Pessoa e os vinte e cinco anos da escrita de um poema de Sena são condições suficientes e satisfatórias para oportunamente vir falar num episódio familiar que tem mais de autobiográfico (que interessa muito) do que de contributo para o “romance banal” dos últimos dias de Pessoa. Numa biografia de Fernando Pessoa, não encontramos referência ao facto de Pessoa ter morado na casa ao lado da tia-avó de Jorge de Sena, mas numa futura biografia de Sena esta história merece destaque. O próprio Sena inclui este episódio na nota biográfica que escreve, em 1968, para *O Tempo e o Modo*: “Já noutros escritos (...) foi referido que uma tia-avó paterna era amiga de juventude da mãe de Fernando Pessoa (que, em casa dela,

¹⁵¹ Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, ed. Mécia de Sena, 3.^a ed. aumentada, Edições 70, 2000, p. 131.

Jorge de Sena às vezes viu, quando não sabia ainda, nem estava em idade de pensar, quem ele fosse).”¹⁵²

A intenção de dar a conhecer aspectos da vida de Fernando Pessoa permite a Jorge de Sena assumir-se como crítico privilegiado e legítimo, com acesso à sua vida familiar, digno de fazer aumentar o número dos “donos encartados de Pessoa”¹⁵³, ao lado de João Gaspar Simões ou de Adolfo Casais Monteiro. O acaso biográfico relatado por Sena não contribui para o “romance” de Pessoa, mas a referência ao romance de George Eliot parece ser um item significativo do contributo de Pessoa na vida e obra de Jorge de Sena: “O meu primeiro contacto com a literatura inglesa sucedeu precisamente numa dessas visitas, quando, chegando eu com minha mãe, sobre a mesa da sala estava um livro que o vizinho do lado devolia e era *Romola* de George Eliot.”¹⁵⁴ A ligação precoce de Sena com a literatura inglesa e com uma língua que poucos em Portugal falavam, num período marcado pela cultura francófona, é favorecida pela vizinhança literal com Fernando Pessoa. O contacto com Pessoa, o domínio do inglês e o acesso à literatura de língua inglesa servem também para reagir contra a língua e cultura maternas.

A propósito de ser chamado de xenófilo numa crítica da imprensa nacional, Sena reforça o seu interesse pela actividade intelectual estrangeira, como forma de se demarcar da cultura portuguesa vigente: “O Amorim de Carvalho, hoje, no *D. de Lisboa*, dedica-me inteiramente um artigo, que me ataca de alto a baixo, perfidamente, chamando ‘xenófilo’. (...) Como não hei-de ser xenófilo, se há tanta poesia pelo mundo e os Amoralhos Carim cuidam da nossa?”¹⁵⁵ A acusação de que é vítima é também motivo de aproximação a um dos melhores poetas da língua

¹⁵² Jorge de Sena, “Quem é Jorge de Sena (à maneira de Curriculum)”, *O Tempo e o Modo* n.º 59, de Abril de 1968.

¹⁵³ Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, ed. Mécia de Sena, 3.ª ed. aumentada, Edições 70, 2000, p. 137.

¹⁵⁴ Jorge de Sena, *idem*, p. 130.

¹⁵⁵ Jorge de Sena, *Diários*, ed. Mécia de Sena, Porto, Edições Caixotim, 2004, p. 155.

portuguesa. Tal como Pessoa, Sena mostra que sabe olhar para o estrangeiro sem admiração pacóvia, e que, também como ele, sabe assinalar o provincianismo dos seus contemporâneos.

Ainda no posfácio à *Obra Poética* da Aguilar, Jorge de Sena refere o pasmo inicial ao reconhecer o vizinho da sua tia-avó num artigo de jornal sobre o prémio atribuído pelo SNI a *Mensagem*, em 1934: “Quando, em 31 de Dezembro de 1934, os jornais noticiaram que um prémio do Secretariado da (então) Propaganda Nacional fora atribuído a *Mensagem* de Fernando Pessoa, foi para mim um pasmo”¹⁵⁶. Esta descrição é semelhante àquela que Pessoa faz do efeito de Alberto Caeiro na vida dos heterónimos. O primeiro parágrafo de Álvaro de Campos, nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, evidencia que não são as circunstâncias do conhecimento que interferem na sua visão das coisas: “Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais como todas as circunstâncias da vida, e sobretudo as que, não sendo nada em si mesmas, hão-de vir a ser tudo nos resultados.”¹⁵⁷ Ter conhecido Pessoa, conta-nos Sena, terá efeitos na sua vida e obra.

No “Post-fácio” a *Metamorfoses* (1963), Jorge de Sena adopta o tom da célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, a 13 de Janeiro de 1935. Sena, à semelhança de Pessoa quando descreve a génese dos seus heterónimos, conta as várias fases do aparecimento do poema “Artemidoro”. As preocupações narrativas são comuns, sobretudo no que diz respeito à datação de tudo o que faz: “a exposição honesta de como uma obra se formou (...), se organizou, se revestiu a meus olhos de certo carácter epítome da História humana através da Arte, e de como reivindico para ela

¹⁵⁶ Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, ed. Mécia de Sena, 3.^a ed. aumentada, 2000, p. 130.

¹⁵⁷ Fernando Pessoa, *Prosa Publicada em Vida*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 80.

alguns direitos de originalidade”¹⁵⁸. A datação rigorosa e a “exposição honesta” não pretendem ser factuais (e ainda que o sejam), mas antes contribuir para a narrativa mitificada do início de um acto criador. Jorge de Sena apresenta a origem de “Artemidoro” como um momento revelador enquanto poeta. Desde a pouca nitidez do significado do aparecimento do poema, passando pelas marcas de revelação (da perplexidade à definição), até à organização final de *Metamorfoses*¹⁵⁹, tudo são ecos da carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, nomeadamente no momento em que Pessoa dá conta da primeira manifestação de Ricardo Reis.¹⁶⁰

Esperei alguns meses e, *de súbito*, em meados de 1958, falei... do “Retrato de um Desconhecido, no Museu das Janelas Verdes”. Fiquei *perplexo*. Mas, *adivinhando* que esse poema – *ainda indeciso* como expressão específica de um novo espírito – abria uma nova série que, como tal, *eu claramente não entrevia*, excluí-o do meu livro *Fidelidade* (...). Cerca de um ano depois (onze meses exactos), (...), “Artemidoro” chegou (28/4/59), e senti que eu *cumprira uma promessa*, correspondera àquele olhar vindo, através dos séculos, a *fixar-se* em mim. E foi então que a intencionalidade da série (...) *se me definiu*. (itálicos meus)

Com Camões as afinidades são, devido ao afastamento histórico, declaradas abertamente. No fundo, o cotejo é menos turbulento porque implica menos contemporâneos (são sobretudo os críticos), mas também porque Camões pertence, à semelhança daquilo que Bloom diz de Shakespeare, a um período que surge “antes

¹⁵⁸ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 379.

¹⁵⁹ Jorge de Sena, *Poesia I*, pp. 369-370.

¹⁶⁰ Na carta a Adolfo Casais Monteiro, Fernando Pessoa descreve o aparecimento de Ricardo Reis de maneira semelhante: “Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis)”, in Fernando Pessoa, *Cartas*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 421.

de a angústia da influência se ter tornado central à consciência poética”¹⁶¹. Poetas tão remotos no tempo não são tão pesados para os poetas sucessores.

Os estudos camonianos têm, para Sena, uma importância biográfica decisiva, sendo eles que admitem a sua entrada no mundo académico, fora de Portugal. É Camões que o credita perante a Academia como legítimo professor universitário. A dedicatória ao volume dos estudos camonianos, preparado em 1964, mas que não chegou a ser publicado em vida, manteve-se e, segundo Mécia, “assume agora um significado mais profundamente comovente”¹⁶². A nota prévia de Mécia de Sena a *Trinta Anos de Camões*, escrita em Novembro de 1978, mostra como este é um livro *in memoriam* de Jorge de Sena. Parece ser o próprio precursor, Camões, a reconhecer o valor do seu sucessor. Neste sentido, Sena “cria” o seu precursor¹⁶³, aproveitando a irrevogabilidade do seu lugar na história da poesia portuguesa.

Na dedicatória prevista por Jorge de Sena para *Trinta anos de Camões*, é traçada uma genealogia de homens que contribuíram significativamente para a impressão, edição e comentário da obra e para a biografia de Camões (Garcia de Orta, Diogo do Couto, António Gonçalves, Pedro de Magalhães Gândavo, Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Fernão Álvares do Oriente, Pedro de Mariz, Manuel Correia, Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Sousa). Louva uns pelos seus méritos de impulsionar as impressões das obras de Camões, outros por serem contemporâneos capazes de lhe reconhecer a mestria e talento literários. Na crítica, o único a quem Jorge de Sena reconhece legitimidade nos estudos camonianos é Faria e Sousa, designando-o o “comentador da epopeia e das rimas, o primeiro e até

¹⁶¹ Harold Bloom, *A Angústia da Influência, Uma Teoria da Poesia* (tradução de Miguel Tamen), Lisboa, Cotovia, 1991, p. 22.

¹⁶² Mécia de Sena, “Nota prévia”, *Trinta anos de Camões: 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, Vol. I, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 8.

¹⁶³ Quando digo que cria o seu precursor não estou a aplicar ao caso de Sena o ensaio “Kafka y sus precursores” de Borges, comentado na introdução da tese. Neste ensaio, Borges, querendo retirar o sentido de polémica e de rivalidade entre os poetas precursores e os actuais, mostra como Kafka está presente em escritores muito anteriores. No caso de Jorge de Sena, Camões é incluído no seu discurso a todo o momento como figura tutelar, legitimando as várias actividades que exerce.

hoje o maior dos críticos camonianos, apesar de todos os seus pecados de admirador e devoto do escritor máximo da língua portuguesa”¹⁶⁴.

A elipse temporal implícita nesta dedicatória, propositadamente sem referências a críticos dos séculos XIX e XX, é preenchida com o nome de Jorge de Sena, sucessor de Faria e Sousa. Sena preocupa-se em ser reconhecido como o primeiro investigador a revelar o Maneirismo de Camões¹⁶⁵, enquanto o “sindicato” dos camonianos se contenta com a versão renascentista do poeta, ou a dar conta da “Estrutura de *Os Lusíadas*”¹⁶⁶. Nas considerações finais de *Os Sonetos de Camões*, Sena assevera que desde Faria e Sousa até às investigações suas contemporâneas não há nenhum crítico que mereça destaque. Considera-se legítimo herdeiro de Faria e Sousa, que no século XVII escreveu os primeiros comentários acertados, aos quais a crítica posterior não soube dar valor.

Camões, no nosso tempo, aguarda ainda o seu Faria e Sousa que possa, com modernos e seguros critérios que este extraordinário crítico não tinha, nem podia ter, tentar algo de semelhante à monumentalidade dos comentários dessa tão lídima e tão denegrida glória da crítica portuguesa (...). E, apesar de tanta investigação meritória e indispensável, essa oportunidade ainda não surgiu. Surgirá alguma vez? Cremos que, como que simbolicamente, surgirá para ser ultrapassada.¹⁶⁷

Uma vez mais, Jorge de Sena iguala-se àqueles que são simultaneamente uma glória “lídima” e “denegrida”. Anuncia a chegada de um novo Faria e Sousa capaz de pôr fim ao período de estagnação da crítica camoniana. A este tom não é alheio o texto de Fernando Pessoa sobre a chegada de um poeta que supere Camões.

¹⁶⁴ Jorge de Sena, *Trinta anos de Camões: 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, ed. Mécia de Sena Vol. I, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 11.

¹⁶⁵ Jorge de Sena, “O fantasma de Camões (entrevista sensacional)”, *O Fantasma de Camões e Outros Textos Camonianos*, Lisboa, Edições Asa, 2002, p. 46.

¹⁶⁶ Jorge de Sena, *idem*, p. 44.

¹⁶⁷ Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 235.

No ensaio “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada” (1912), Pessoa defende que, em tempo mesquinho, social e politicamente, é necessária a vinda de um poeta que rivalize com a anterioridade poética. Analisados os casos inglês e francês, Pessoa detém-se na situação da moderna poesia portuguesa que, apesar de coincidir com um período “de pobre e deprimida vida social”, anuncia uma “futura civilização lusitana”. Esta aguarda a chegada do poeta certo para fazer esse anúncio: “Deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões”.¹⁶⁸ Os textos que anunciam a chegada de novos heróis que vão ultrapassar os anteriores têm, frequentemente, como referente o autor desses mesmos textos. À semelhança do paralelo Camões e Pessoa no texto citado, não é difícil ver no texto de Jorge de Sena o anúncio da chegada de um “Supra-Faria e Sousa”, Jorge de Sena-crítico, que ultrapassará a eminência crítica do autor do primeiro comentário da obra de Camões.

A aproximação a este crítico camoniano é recorrente nos estudos camonianos de Jorge de Sena. Na longa nota biográfica atribuída a Faria e Sousa, são assinalados aspectos que coincidem com o percurso biográfico de Jorge de Sena. O discurso polémico que caracteriza a maneira de Sena se relacionar com a vida literária é evidente nas palavras que utiliza. A intenção de erguer um monumento deseja homenagear Camões, mas também *esmagar* (verbo polémico, por excelência) os adversários, outros críticos contemporâneos, com o *peso* (que deve ser esmagador) da erudição e da capacidade analítica.

¹⁶⁸ Fernando Pessoa, *Prosa Publicada em Vida*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006. p. 128.

Por um lado, haviam-se esgotado as reservas literárias, por outro, *o autor desanimaria de não triunfar* tanto como sonhara (quer nas letras, quer nos frutos que, social e financeiramente, para *um chefe de família numerosa*, esperara substancialmente delas), e, ainda por outro, absorvia-se no preparo do que seria, para *o seu orgulho autodidacta* em frente de tantos doutores e licenciados que comandavam a vida literária, *um monumento máximo* ao maior poeta português e a si mesmo como crítico, que *esmagasse, com o seu peso da erudição e de análise estética*, tudo o que de semelhante a Espanha havia produzido.¹⁶⁹ (itálicos meus)

Numa outra nota de rodapé, Faria e Sousa e Jorge de Sena também se assemelham, precisamente na enorme cultura e ciência que detêm, apesar do percurso académico pouco ortodoxo. Jorge de Sena conclui uma licenciatura na área das Ciências, exercendo até ao exílio a profissão de engenheiro, e mostra-se determinado a evidenciar a sabedoria que tem na área das Letras. Como Faria e Sousa, ostenta erudição como forma de compensar o *handicap* de ser engenheiro e de não ter andado numa faculdade de letras. De igual modo, Camões, cuja cultura filosófica e literária é indesmentível, pode nunca ter passado por estudos em Coimbra.

No século XVI, e sobretudo no século XVII, grande parte dos escritores eminentes da Península, e os críticos e comentaristas, havia andado em Universidades pelo menos, quando não possuía títulos académicos ou mesmo ensinava nelas. Isto não sucedera a Faria e Sousa (o que explica e desculpa muita da sua ostentação erudita), nem, que se saiba, sucedera àquele mesmo Camões cuja extraordinária cultura e ciências (filosóficas, literárias e outras) os comentários precisamente sublinhavam.¹⁷⁰

No prefácio à edição comentada d’*Os Lusíadas* por Manuel de Faria e Sousa, publicada na Imprensa Nacional Casa da Moeda, Sena inscreve-se na genealogia dos

¹⁶⁹ Jorge de Sena, *Trinta Anos de Camões, 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, ed. Mécia de Sena, Vol I., Lisboa, Edições 70, 1980, p. 184.

¹⁷⁰ Jorge de Sena, *idem*, p. 223.

estrangeirados que contribuem para a defesa e esclarecimento da história e cultura portuguesas. Esta linhagem está, como evidencia, presente desde a fundação do país, aproximando-se Jorge de Sena do pai da nacionalidade portuguesa, como o uso da primeira pessoa do plural permite atestar: “Temos sido bastantes os ‘estrangeirados’, neste País, desde o fundador, que era metade leonês e metade burgundo”¹⁷¹.

Neste mesmo prefácio, Sena desenha a árvore genealógica de Faria e Sousa. As descrições genealógicas de Jorge de Sena, e também à semelhança do que se passa com os livros de linhagens, comprometem a inteligibilidade do seu discurso. É difícil entender que, num estudo prefacial que antecede a edição comentada d’*Os Lusíadas*, se apresente uma enumeração de casamentos e descendências diversas, havendo mais preocupação com o registo biográfico do que com a crítica. Acerca de uma suposta antepassada de Faria e Sousa, cujo nome coincide com o nome próprio da mulher de Jorge de Sena e cujo apelido é o mesmo da sua mãe (apelido que utilizou nos primeiros textos publicados, sob o pseudónimo de Teles de Abreu), escreve a seguinte nota: “Faria e Sousa não soube ou não cuidou de saber o nome desta antepassada. Chamava-se Mécia Teles, segundo a *H. G. Da C. R.*, XI, 301”¹⁷².

Se na crítica e nas teses académicas, muitos dos passos autobiográficos são encontrados em notas de rodapé, em prefácios ou outros textos de carácter introdutório, na obra poética e ficcional, a voz de Camões coincide, manifestamente, com a voz de Jorge de Sena. O tríptico camoniano, constituído pelo conto “*Super Flumina Babylonis*” e os poemas “Camões dirige-se aos seus contemporâneos” e “Camões na ilha de Moçambique”, disso dá conta. Sena serve-se do percurso biográfico de Camões para mostrar as injustiças de que ambos são vítimas. Nestes

¹⁷¹ Jorge de Sena, *Trinta Anos de Camões 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, ed. Mécia de Sena, Vol. I, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 172.

¹⁷² Jorge de Sena, *idem*, p. 210.

momentos, Camões funciona como um “alter-ego” de Sena ou, como observa Aguiar e Silva, o seu Narciso¹⁷³.

O “Discurso da Guarda” é um item significativo da sua relação com Camões. Jorge de Sena fala, no dia de Camões e das comunidades portuguesas, para o país, mostrando a importância desta celebração. Vítor Aguiar e Silva considera este discurso um hino de louvor a Camões e a Portugal: “o famoso ‘Discurso da Guarda’, proferido no dia 10 de Junho de 1977 (...), perante o Presidente da República, é uma espécie de apoteose nacional de ‘trinta anos de Camões’. (...) Literal e metaforicamente, um magnífico e agónico canto de cisne...”¹⁷⁴

Na verdade, Camões e Portugal são pretextos para o discurso. Jorge de Sena, na sua última visita à pátria, em 10 de Junho de 1977, celebra os trinta anos dedicados aos estudos camonianos, aproveitando para fazer um pequeno excuro autobiográfico, em que destaca a sua fidelidade a Portugal. Grande parte do discurso é, de facto, dedicada a Camões, mas a exemplaridade do poeta e do indivíduo coincidem com a conduta de Jorge de Sena na vida e obra. Na parte final do discurso, onde se lê “Leiam-no e amem-no”¹⁷⁵, referindo-se a Camões, podemos ler “leiam-me e amem-me”; onde se lê “Poucos homens neste mundo reclamaram amor em todos os níveis, e compreensão em todas as profundidades”¹⁷⁶, podemos entender que Camões e Sena são co-referentes. Ambos reclamam o prémio literário nacional nunca atribuído em vida, ambos são grandes poetas e portugueses exemplares.

Depois de receber o Prémio Internacional de Poesia Etna-Taormina, Jorge de Sena profere este discurso, uma espécie de testamento literário que lhe permite

¹⁷³ “Camões é o Narciso de Sena, a imagem com que este se identifica e na qual transforma os seus sentimentos e agonias, os seus desejos e os seus sonhos.” in Vítor Aguiar e Silva, *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009, p. 73.

¹⁷⁴ Vítor Aguiar e Silva, *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009, p. 62.

¹⁷⁵ Jorge de Sena, *Rever Portugal. Textos Políticos e Afins*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena V, Lisboa, Guimarães Editores, 2011, p. 338.

¹⁷⁶ Jorge de Sena, *ibidem*.

falar de Camões falando da sua vida (também em “pedaços repartida”), dos seus estudos, da sua relação com Portugal; e que lhe permite ajustar contas com o país e com os portugueses. Este discurso constitui, pois, uma nota biográfica (com *curriculum* académico e profissional), na qual Sena rejeita a hipótese de se considerar ou de o considerarem um emigrante no estrangeiro ou um representante dos luso-americanos, identificando-se, aqui e noutros textos, com a situação de ser um escritor português que vive no estrangeiro.

(...) eu não sou exactamente um emigrante no estrangeiro, porque, quando saí de Portugal, tinha vinte anos de escritor publicado, e desde então a maior parte da minha obra, ou grande parte dela, foi escrita para Portugal ou em Portugal publicada. Seja o que seja, continuo a ser o que era, quando me exilei muito a tempo naqueles idos negros e tristes de 1959: um escritor português que vive no estrangeiro e que mantém um permanente contacto com Portugal, até por obrigação profissional.¹⁷⁷

A carta escrita em Março de 1978 é o *post-scriptum* contundente a este discurso. A amenidade do tom utilizado na Guarda é diametralmente oposta à dureza da carta que envia ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, denunciando os motivos do convite para discursar na Guarda: o facto de ser um representante ilustre dos “emigrantes estabelecidos nas Américas”¹⁷⁸ ou o “brasileiro” que ia falar à Guarda “em nome dos emigrantes sobretudo na América do Norte”¹⁷⁹. Mais uma vez, a glória não está ao alcance do escritor, mas apenas ao alcance de um emigrante condecorado por ser ilustre emigrante.

O “Discurso da Guarda” poderia ser lido como a alocução da recepção de um prémio nacional nunca ganho, mas não é como escritor eminente que Jorge de Sena

177 Jorge de Sena, *Rever Portugal. Textos Políticos e Afins*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena V, Lisboa, Guimarães Editores, 2011, p. 328.

178 “Carta Aberta ao Ex. mo Senhor Ministro dos Negócios Estrangeiros, e também aos Ex. mos Secretário e Sub-secretário da emigração”, in *Rever Portugal. Textos Políticos e Afins*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena V, Lisboa, Guimarães Editores, 2011, p. 346.

179 Jorge de Sena, *idem*, p. 350.

é convidado para falar aos seus compatriotas no Dia de Camões. Pouco tempo depois de ter recebido um prémio internacional de poesia, espera que os seus contemporâneos em Portugal o condecorarem pelo mesmo motivo. Mas volta a ver-se como ilustração de *‘nemo propheta in patria’*¹⁸⁰:

(...) fui chamado de Itália a ir receber o Prémio Internacional de Poesia Etna-Taormina de 1977, o mais cobiçado prémio internacional que um poeta pode receber, mas que, em Portugal, conta pouco ou nada, por duas importantes razões: primeiro, ter sido eu o distinguido (...), e segundo, porque a geografia literária lusitana, nestas matérias, não vai além dos Alguidares de Baixo.¹⁸¹

Se precursores como Camões e Pessoa podem ser integrados na sua história de vida e na sua história poética, com os contemporâneos a relação é de ruptura, particularmente acentuada com as duas escolas literárias contemporâneas: o Surrealismo e o Neo-Realismo.

Eu senti-me sempre incluído em diversas correntes, as correntes é que nunca me consideraram incluído nelas. (...) Talvez porque eu fui essas coisas todas antes, na medida que, estando eu a par do que se passava e sendo eu muito curioso de conhecer literatura, eu ia sabendo do que se passava nas outras literaturas e não estava, portanto, a descobrir a pólvora; quer dizer, eu vinha já depois dessas coisas, e é assim, por exemplo, que eu creio que fui neo-realista, eu creio que fui surrealista, etc., ao mesmo tempo ou antes das pessoas que apareceram depois com os ismos.¹⁸²

¹⁸⁰ Carlo Vittorio Cattaneo utiliza esta expressão na introdução a *Esorcismi* como forma de assinalar a incompreensão e a falta de reconhecimento por parte dos contemporâneos dois aspectos marcantes da vida e obra de Jorge de Sena. Jorge de Sena, *Esorcismi*, antologia, Milão, Accademia, 1974, pp. 11-12.

¹⁸¹ Jorge de Sena, *Rever Portugal. Textos Políticos e Afins*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena V, Lisboa, Guimarães Editores, 2011, p. 345.

¹⁸² Jorge de Sena, *Entrevistas 1958-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, pp. 184-185.

Tentando atenuar o “ranger de dentes”¹⁸³ em relação à contemporaneidade, Jorge de Sena impõe o seu nome e revela a importância do seu percurso, mostrando como chegou primeiro do que os outros à novidade. No prefácio à segunda edição de *Poesia I*, Sena demonstra como as obras reunidas neste volume antecipam as escolas literárias da segunda metade do século XX português. Apesar de não ter pertencido ao grupo surrealista, cujo movimento tinha sido lançado em Portugal apenas em 1947, publica *Perseguição* em 1942, como edição dos “Cadernos de Poesia”, e reconhece-lhe laivos de Surrealismo¹⁸⁴. *Coroa da Terra*, publicada na Lello & Irmão, em 1946, reflecte “a angústia dos anos de guerra”, estando presentes nesta obra “alguns dos mais directos e sentidos poemas de protesto político desse tempo e depois”¹⁸⁵. *Pedra Filosofal* (1950) funde “as duas linhagens principais – surrealismo e neo-realismo sem ‘ismos’”¹⁸⁶. O mesmo é dizer que as duas linhas fundamentais que marcam a história literária portuguesa aparecem, pela primeira vez em Portugal, na obra de Jorge de Sena, antes de terem expressão na obra de outros autores.

Num texto escrito no final da sua vida, publicado na revista italiana dirigida por Luciana Stegagno Picchio, *Quaderni Portoghesi*, Jorge de Sena narra a sua versão sobre o Surrealismo português. O título elucida quanto à forma como se demarca dos grupos que existiram, mas revela o papel decisivo que teve na história do Surrealismo em Portugal: “Notas acerca do Surrealismo em Portugal, escritas por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos

¹⁸³ Expressão utilizada por José Régio para se referir à dicção contundente de Sena numa carta de 5 de Maio de 1951, a propósito da leitura de uma das suas peças de teatro. in Jorge de Sena e José Régio, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1986, p. 76.

¹⁸⁴ Sena cita a este propósito, e para corroborar a sua visão, a opinião de José-Augusto França: “Era (...) um livro surrealista para lá do surrealismo que já houvera na Europa mas não chegara poeticamente, com declarada ou praticada consistência, a Portugal ainda”, in Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 736.

¹⁸⁵ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 738.

¹⁸⁶ Jorge de Sena, *idem*, p. 741.

surrealistas, ex-surrealistas, etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos do autor”¹⁸⁷. No final deste texto, percebemos que a “petite histoire” não é mero apontamento. Por um lado, parece não querer dar nas vistas, diminuindo pela linguagem a importância do seu contributo (como no título, a ideia de ser *apenas* precursor cronológico sugere); por outro, assume ter sido o precursor do Surrealismo em Portugal e que isso deve ficar registado, até porque não acredita que a subsistência das obras evite a sua omissão na história da literatura portuguesa: “Quando principiei, ao correr da máquina, (...) não era intenção minha escrever tanto, e muito menos dar-me a recordar incidentes que não contam, porque o que conta são as obras que ficam. Mas a ‘petite histoire’ tem o seu interesse, tratando-se de uma pessoa tão suprimida ou difamada como eu tenho sido.”¹⁸⁸

Esta nota acerca do seu papel no Surrealismo português explica tudo aquilo que fez. Apesar de excluído pelos grupos que se foram constituindo, sozinho, Jorge de Sena escreve os primeiros livros surrealistas, os prefácios aos textos doutrinários de Breton (publicados na Moraes Editores) e traduz Eluard e Hugnet. Chega primeiro às coisas, mas não é reconhecido no devido tempo. Em todos os lugares da sua obra, do mais expectável ao mais inusitado, cria a oportunidade para esclarecer, corrigir e desmentir, aproveitando para dizer em que secções da história literária portuguesa merece ser citado, louvado e ensaiado.

Analisei nesta secção algumas das “perceptíveis instruções deixadas” por Jorge de Sena, retomando a expressão de Joaquim Manuel Magalhães. Aquelas que Sena não deixa perceptíveis, ou não teve tempo em vida para as deixar, são executadas por quem continua o seu trabalho, a sua viúva. O zelo de Mécia de Sena é a demonstração da crença na imortalidade literária, tentando dar ao marido aquilo a

¹⁸⁷ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa – III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 245.

¹⁸⁸ Jorge de Sena, *idem*, p. 259.

que ele não teve direito em vida. A sua casa em Santa Barbara, uma casa-museu e, simultaneamente, um centro de investigação (detentor de grande parte do seu espólio e da sua biblioteca pessoal), é a concretização da permanência de Jorge de Sena. A sua mulher permite aquilo a que nem todos os poetas fortes têm acesso: a possibilidade de passar o testemunho, de serem continuados não por um novo poeta, mas por alguém que se dedique, exclusivamente, à sobrevivência da sua obra.

III. CARTA À POSTERIDADE

O conto “Enoch Soames” do escritor inglês Max Beerbohm ilustra a obsessão pela posteridade que poetas de determinada família, independentemente da sua real grandeza, apresentam. Mostra, sarcasticamente, o que um escritor frustrado é capaz de fazer para saber se ficou ou não na história literária. O protagonista que dá nome ao título do conto, um poeta sombrio dos finais do século XIX, é um exemplo de poeta sequioso de fama, ainda que aparente desprezar a sua reputação futura: “Posteridade! Que utilidade tem para *mim*? Um morto não sabe se as pessoas visitam o seu túmulo – se visitam a sua terra natal – se erguem placas em sua memória – se descerram estátuas suas. Um morto não pode ler livros escritos sobre ele. Daqui a cem anos!”¹⁸⁹.

Soames quer estar vivo para tirar partido dos louros. Apesar de o tempo ser o critério para atribuir a fama a um escritor, como nos diz o narrador, Soames desafia as leis da cronologia, aceitando um pacto com o Diabo para ver se ainda existe daqui por cem anos. Uma tarde na biblioteca do Museu Britânico dá a Soames a oportunidade de aceder à sua posteridade. Contudo, e contrariando a antevisão de páginas e páginas com o seu nome, inúmeras edições, imensos comentários, prolegómenos e biografias, percebe que a sua existência nem sequer é real.

No final do conto, antes de, nos termos do seu pacto com o Diabo, partir definitivamente para o inferno, Soames pede a Max que prove a sua existência real, negando a versão que encontrou na biblioteca do Museu Britânico, a de que seria uma personagem ficcional de Max Beerbohm: “*Tenta* convencê-los de que existi!”¹⁹⁰. Jorge de Sena escreve, sob diferentes registos, uma versão deste pedido.

¹⁸⁹ Max Beerbohm, *Seven Men and Two Others*, London, Prion Books, 2001, p. 24.

¹⁹⁰ Max Beerbohm, *idem*, p. 37.

Em vida não delega a tarefa de certificação da sua existência a ninguém, tratando ele mesmo de deixar claro aquilo que faz.

A propósito de encontrar o nome numa enciclopédia, há quem tenha gestos inversos aos de Soames e aos de Sena. Jorge Luis Borges, no epílogo à sua obra completa, escreve uma carta à posteridade, apresentando um verbete fictício sobre si, escrito por um crítico chileno no ano 2074, na *Enciclopedia Sudamericana*. Farto de ser Borges, de ser o “famoso Borges” – ícone nacional da Argentina –, o escritor destaca neste “jocosos obituário”¹⁹¹ a forma como gostaria de *ficar* Borges. Considerando excessivo o valor atribuído à sua obra, Borges omite alguns dos aspectos mais significativos da sua obra, realçando, por sua vez, as partes menores. Não esconde as fraquezas da sua obra, que “deixa entrever certas limitações incuráveis”¹⁹², e parodia a sua formação académica: “Leccionou cátedras nas universidades de Buenos Aires, Texas e de Harvard, sem nenhum título oficial além da conclusão do liceu genebrino, que a crítica continua a pesquisar”¹⁹³. Esta capacidade de fazer auto-ironia sobre as suas capacidades literárias ou sobre a sua formação académica não a tem Jorge de Sena. Os seus gestos mais frequentes são assinalar o que faz e provar que o que diz corresponde à realidade factual. Não escreve verbetes paródicos sobre si, mas deixa recados testamentários esclarecedores quanto à forma como quer ficar na posteridade.

Fernando Pessoa, em *Erostratus*, atribui à literatura a função de programar a posteridade. Além de constituir um repositório da memória da humanidade, a literatura serve sempre a posteridade daqueles que a escrevem ou daqueles sobre quem se escreve. No trecho 55, Pessoa comenta que muita da literatura moderna tem a função de uma carta à posteridade: “A maior parte da literatura moderna é

¹⁹¹ Jason Wilson, *Jorge Luis Borges*, Lisboa, Fio da Palavra, 2009, p. 17.

¹⁹² Jorge Luis Borges, *Obras Completas, 1923-1972*, ed. Carlos V. Frías, Buenos Aires, Emecé Editores, 1984, p. 1147.

¹⁹³ Jorge Luis Borges, *ibidem*.

conversa escrita, contos à lareira em voz alta, o aflato errado, às vezes a triste Carta à Posteridade que, como disse Voltaire acerca do poema homónimo de J.-B. Rousseau, nunca chegará ao destinatário”¹⁹⁴.

O programa de posteridade de Jorge de Sena constitui uma luta contra a falta de tempo. Ao longo de quarenta anos de actividade ensaística e poética, sublinha o desejo de fazer parte da história da literatura portuguesa. A sua vontade corresponde ao avesso do desejo do escritor Thomas Bernhard, que declara no seu testamento as intenções de posteridade na literatura austríaca. Bernhard não quer ter nada que ver com a Áustria e proíbe que, dentro das fronteiras deste país, se publiquem obras e se representem peças de teatro da sua autoria.¹⁹⁵ Este testamento é absolutamente coerente com o que faz na sua obra, uma extensa catilinária contra a Áustria, e corresponde ao desejo de “emigração literária póstuma”¹⁹⁶.

Jorge de Sena, pelo contrário, publica tudo o que produz em Portugal e deixa indicações claras para que esse projecto continue postumamente. Apesar de todas as imprecações aos seus compatriotas, quer que os portugueses gostem dele. Pertencer à literatura portuguesa, ser artigo português, é uma necessidade reclamada a todo o momento. Se Bernhard deseja a “emigração literária póstuma”, Sena deseja a “imigração literária póstuma”, que até hoje continua graças ao trabalho e empenho da sua viúva, Mécia de Sena.

A carta à posteridade é escrita por Jorge de Sena, mas há quem continue a escrevê-la, depois da sua morte. Sena deixa à sua mulher a tarefa de garantir que a posteridade faça a justiça que os seus contemporâneos não foram capazes de fazer. Na carta de 8 de Setembro de 1978, publicada no *Diário Popular*, Mécia de Sena esclarece publicamente as circunstâncias da morte do seu marido, assinalando,

¹⁹⁴ Fernando Pessoa, *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 181.

¹⁹⁵ Gitta Honegger, *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 306.

¹⁹⁶ Expressão que Bernhard utiliza em conversa com o seu irmão, pouco antes de morrer, in Gitta Honegger, *ibidem*.

desta forma, o início da tarefa que leva a cabo até aos dias de hoje. Nesta carta, conta os últimos anos de vida do seu marido, sobretudo a partir de Março de 1976 (data de um enfarte muito grave), chamando a atenção para aquilo que foi feito num curto espaço de tempo, pouco mais de dois anos. Revela também a preocupação que vai nortear todo o seu trabalho, a procura da glória para o seu marido e a garantia de uma história futura.

Mécia de Sena apresenta-nos Jorge de Sena no final da vida a lutar contra o tempo e a receber os primeiros sinais de glória. Refere-se às viagens, às conferências, aos prémios, nomeadamente ao último que Jorge de Sena não chega a receber, ficando a saber, *in articulo mortis*, da sua atribuição pelo próprio Presidente da República.

Meu caro Jacinto Baptista

Tenho hesitado longamente em lhe escrever esta carta que é de agradecimento pessoal, a vários níveis, e de esclarecimento público, a bem da história futura. (...) Orgulhosamente o recebeu em 25 de Abril, na Sicília¹⁹⁷ (...). Depois foram conferências em Coimbra, Porto, toda a emoção da Guarda, Salamanca, Paris, e a visita obrigatória de estudo e sentimental a Londres, antes do regresso. Ainda com débil mas aparente normal saúde (...), fez conferência em S. Francisco, para comemorar Herculano; Toronto para a conferência inaugural do IV Congresso de Hispanistas; finalmente Albuquerque (Novo México) e Providence (Brown University) também o aplaudiram. (...) Em telefonema pessoal que o Exmo. Sr. Presidente da República, General Ramalho Eanes, fez de Nova Iorque para o hospital no dia 2 de Junho e ignorando totalmente o estado em que Jorge de Sena se encontrava (...) durante uma breve mas amistosa conversa, participou-lhe que lhe concedera essa condecoração^{198, 199}

¹⁹⁷ Referência ao Prémio Internacional de Poesia Etna-Taormina.

¹⁹⁸ Refere-se à condecoração da Grã-Cruz da Ordem de Santiago da Espada.

¹⁹⁹ Mécia de Sena, “Sobre as circunstâncias da morte de Jorge de Sena e outros esclarecimentos”, *Diário Popular*, Lisboa, supl. Letras & Artes, 4 de Outubro de 1978.

Faz falta à história da literatura portuguesa um capítulo dedicado à tarefa de continuidade e de garante de posteridade que os familiares de alguns escritores desempenharam, e nesse capítulo Mécia de Sena deveria ter um lugar conspícuo. Sob o título “A família dos escritores”, avaliar-se-ia o trabalho de quem fica a continuar a obra daquele que morreu. O papel de filhos, enteados, cônjuges, irmãos, sobrinhos, merece uma análise cuidada, já que muitos deles estão a cumprir instruções deixadas pelos escritores de quem são parentes próximos ou afastados. Na verdade, um capítulo sobre a família não é exigido por todos os poetas, mas pela família maioritária a que me referi na introdução desta tese²⁰⁰.

A ideia de premeditação e de organização calculada da sua obra é evidenciada por Mécia de Sena, na abertura a *Post-Scriptum II*. Aqui faz a história da “imensa massa de poemas”²⁰¹, concebida e preservada por Sena ao longo da sua vida, assinalando a escrita meticulosa, a diversidade dos géneros literários e a solenidade na arrumação de tudo.

São treze os cadernos em que foi escrevendo metulosamente, e, até ao fim do 6º, eles contêm não só poesia, mas contos, uma peça de teatro e até uma primeira parte de um romance. Chamou-lhes, Jorge de Sena, *Obras*, numerou-as em *Volumes* e no primeiro, além da folha em branco que se destinava a um *Pórtico* (...), encabeçava o primeiro poema a classificação, um tanto pomposa: *Versos e Prosas soltas*, o que pressupõe, portanto, a existência de ambos os géneros, quando iniciava os cadernos que, provavelmente, já seriam uma escolha.²⁰²

²⁰⁰ Num eventual capítulo sobre famílias de escritores, preenchido por casos mais próximos do de Jorge de Sena do que do de Alexandre O'Neill, caberia uma especial atenção às viúvas dos escritores. Veja-se o exemplo recente de José Saramago e de Pilar del Río. No documentário *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010), uma espécie de testamento cinematográfico que acompanha os últimos anos de vida do escritor na companhia da sua mulher, Saramago revela a ânsia de trabalhar, persistentemente, para a sua obra, com medo de que o tempo escasseie. Pede à mulher que cumpra o seu maior desejo (“continuar-me”, nas suas palavras), garantindo a fama do seu nome, dirigindo a casa, a biblioteca e a fundação.

²⁰¹ Mécia de Sena, “Nota de abertura, com alguns esclarecedores dados biográficos”, *Post-Scriptum II*, 2 vols, Lisboa, Moraes e Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 10.

²⁰² Mécia de Sena, *idem*, p. 11.

Na verdade, Jorge de Sena tem uma intelectual que cuida do seu arquivo²⁰³, que inclui manuscritos, correspondência (com as cópias de tudo o que escreveu à máquina de escrever, através do uso do papel químico, ou com as versões dactilografadas de tudo o que existia manuscrito) e recortes de jornais com todas as ocorrências do seu nome. Na táboa bio-bibliográfica incluída no volume monográfico da revista italiana *Quaderni Portoghesi*, a própria Mécia de Sena deixa clara a função que desde sempre desempenha na vida do seu marido. Na entrada de 1940, apresenta-se como a sua colaboradora: “Colaboradora que foi de Jorge de Sena, pode dizer-se desde que se conheceram (...), recebeu dele o expresse encargo de lhe velar pela obra, e a publicá-la se tem inteiramente dedicado.”²⁰⁴ Numa entrevista de 1981, Mécia de Sena desmistifica o termo utilizado para designar a sua função:

O termo colaboradora é muito complicado e perigoso, porque as pessoas tenderão a pensar que eu o influenciei. E não é verdade. Posso dizer que fui colaboradora no sentido de secretariar o Jorge. Organizei-lhe, por exemplo, a correspondência e o que ia escrevendo. Durante muitos anos escrevi-lhe à máquina tudo, inclusivamente as cartas.²⁰⁵

Este esclarecimento permite entender o contributo de Mécia de Sena durante a vida do seu marido, rejeitando qualquer possibilidade de ser co-criadora. Considera-se apenas uma leitora atenta de tudo o que Jorge de Sena escreve, não tendo uma voz autoral independente: “Sempre me realizei na sua vida literária que ele compartiu totalmente comigo”²⁰⁶. Apesar de diminuir a importância do seu trabalho durante a vida de Jorge de Sena, o facto é que a tarefa de que se encarregou

²⁰³ Na carta de 4 de Junho de 1972 a Carlo Vittorio Cattaneo, Jorge de Sena refere-se a Mécia de Sena como a sua “arquivista-mor”, in Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo, *Correspondência 1969-1978*, Correspondência de Jorge de Sena, Lisboa, Guimarães Editores, 2013. p. 124.

²⁰⁴ Mécia de Sena e Isabel Maria de Sena, “Jorge de Sena: bio-bibliografia”, in Stegagno Picchio Jorge de Sena, *Quaderni portoghesi* 13-14, Primavera – Autunno 1983, p. 15.

²⁰⁵ Mécia de Sena, “Não vou a Portugal enquanto o meu marido não for”, entrevista a Pina Cabral, *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de Abril de 1981, p. 17.

²⁰⁶ Mécia de Sena, “A outra face do escritor”, *Letras & Letras*, Porto, Janeiro de 1991, p. 5.

faz dela a pessoa com maior autoridade para editar e comentar a obra do seu marido. Desde a sua morte determina, de várias maneiras, a reputação póstuma de Jorge de Sena e não quis delegar esta tarefa a terceiros.

Sena deixa à sua mulher indicações para continuar a publicar a obra inédita, a reeditar o que julgue necessário e a estimular a bibliografia sobre a sua obra. É a sua viúva que lhe garante a glória, tarefa que implica “velar” pela obra, mas também supervisionar o debate crítico sobre ela, como uma “guardiã” da interpretação que orienta os futuros críticos. Um dos gestos mais significativos, que demonstra que quer fazer este trabalho sozinha, é a rejeição de especialistas na obra do seu marido:

Mas determinei que a poesia do meu marido não seria sujeita a exploração e que portanto faria a publicação de tudo, sem selecções nem critérios de “boa ou má”. Eu não me acho na obrigação de fazer edições críticas - faço-as fiéis, integrais, informativas. (...) E porquê deveria eu entregá-la a “especialistas”? Eu não sei quem são os “especialistas” da obra do meu marido. E, porque não sou elitista, não os elejo ou promovo a tal. Entendo que os especialistas irão surgir à medida que a obra for publicada ou depois que o seja. Eu publico-a fielmente, juízos de valor ou estudos minuciosos que os faça depois quem saiba ou quiser. Não me cabe a mim fazê-los, nem em crítica me arrego.²⁰⁷

O papel de “crítica textual” não é tão secundário quanto possa parecer. As notas prévias, as introduções, as entrevistas, os esclarecimentos às diferentes edições e reedições e as notas bibliográficas no final dos volumes são suplementos histórico-biográficos relevantes para entender o programa de posteridade de Jorge de Sena. Assim como o trabalho de Sena foi mostrar que o seu valor deveria ser reconhecido pelos seus contemporâneos, cabe a Mécia de Sena trabalhar para o reconhecimento da posteridade, criando as condições para que os vindouros possam estudar de forma sistemática e metódica a obra de Jorge de Sena. Na sua ausência,

²⁰⁷ Mécia de Sena, “Conversa com Mécia de Sena”, entrevista de Arnaldo Baptista, *Peregrinação. Artes e Letras da Diáspora Portuguesa*, n.º 13, Julho-Setembro, 1986, pp. 71.

só Mécia de Sena pode dar as indicações para a história da sua vida e obra: “entrando em linha de conta com dados biográficos que, creio, só eu estou qualificada a fornecer, antes que a fantasia de futuros biógrafos e/ou críticos se dê rédea solta em busca de ‘fontes’ que não existiram senão na vida e na vivência dela, de quem os escreveu e sofreu”²⁰⁸.

Na “Introdução a Umas Cartas de Amor”, Mécia de Sena revela a consciência do sentido da posteridade, palavra utilizada regularmente na prosa que introduz grande parte das obras póstumas de Jorge de Sena. A obra do seu marido parece-lhe, precocemente, votada ao futuro: “Quando em Junho de 1948 tudo levava a crer que nos casaríamos antes do fim desse ano, não me restavam dúvidas de que as cartas que ao longo de quase quarenta anos então recebera me não pertenciam, mas à mesma posteridade de quem as escrevera.”²⁰⁹ Nos prefácios à obra de Jorge de Sena, Mécia revela as intenções literárias do seu marido e conta versões da história que não são conhecidas pela posteridade. Há a necessidade, sentida com urgência, de dar a conhecer tudo o que possa interessar ao leitor do futuro, ao futuro “seniano”.

Uma das ideias centrais da introdução a *Sinais de Fogo* é a defesa da existência de uma unidade na obra de Jorge de Sena. Por isso mesmo, convém ter em conta tudo o que fez, mesmo que ainda não tenha sido publicado e, nalguns casos, não venha sequer a ser, porque não passaram de esboços de ideias. Mécia, ao longo deste e doutros textos introdutórios, vai mostrar como toda a sua obra está ligada, defendendo que tudo deve ser lido como “complemento de um todo”²¹⁰. Comprova o seu argumento evidenciando as relações temporais entre a escrita de poemas e dos contos, os compromissos académicos e as fases de composição deste

²⁰⁸ Mécia de Sena, “Prefácio quanto possível”, *40 Anos de Servidão*, Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1979, pp. 10-11.

²⁰⁹ Mécia de Sena, “Introdução a umas Cartas de Amor”, *Isto Tudo Que Nos Rodeia (Cartas de Amor)*, Lisboa, INCM, 1982, p. 9.

²¹⁰ Mécia de Sena, “Introdução”, *Sinais de Fogo*, 10.^a ed., Obras Completas de Jorge de Sena I. Lisboa, Guimarães Editores, 2009, p. 25.

romance. Como Jorge de Sena, preocupa-se com a datação factual de tudo, evitando narrativas mitificadas ou meras especulações de futuros “especialistas”:

Sinais de Fogo começou a ser trabalhado, quer em gestação quer em escrita, nos fins de 1964, no rescaldo da exaustão que fora a preparação e as provas de livre-docência, provas que Jorge de Sena apresentou em 28 e 29 de Outubro de 1964. (...) Vejamos o que se passa na poesia durante o tempo da escrita absorvente da primeira fase do romance. Em Novembro de 1964 há apenas um poema, em Dezembro há dois. Destes dois, um é o que tradicionalmente Jorge de Sena fazia por altura do Natal, pelo que lhe chamaremos um poema de circunstância, o outro é de especial importância: “La Cathédrale Engloutie” de 31/12/64, a explosão da poesia, escrita por extensão do parágrafo final do capítulo X.²¹¹

A grande preocupação deste prefácio é registar para a história futura aquilo que Jorge de Sena não teve tempo de fazer. Fica-se a saber que tinha a pretensão de escrever “um grande ciclo que fosse a sua *Comédie Humaine*”²¹². Ao contrário de Balzac, o ciclo de Jorge de Sena não passou de um projecto, mas Mécia de Sena não deixa que as suas intenções se apaguem. Tem o cuidado de contar mesmo aquilo que fica por fazer, mesmo aquilo que foi só pensado, considerando ainda a validade das suas hipóteses.

Analisemos aquele ciclo romanesco que a vida e os muitos afazeres dela lhe não permitiram que escrevesse, além de *Sinais de Fogo*, senão fragmentariamente ou parcialmente. Deste ciclo sempre em projecto, o romance que primeiro e mais demorada e persistentemente viveu com ele chamar-se-ia *Monte Cativo*, que seria também a designação genérica do ciclo (...). Tentarei adiante expor um plano da concepção desta obra, tal como me parece poder deduzir-se amplamente do que ficou escrito ou planejado. Dentro de um esquema que proponho, Jorge de Sena desenhou, na verdade, quatro volumes do projectado ciclo, cuja montagem farei, levando em conta não só o que está publicado como o que ficou esboçado,

²¹¹ Mécia de Sena, *idem*, p. 23.

²¹² Mécia de Sena, *idem*, p. 12.

iniciado, ou até, em apenas dois casos, como meras hipóteses minhas que me parecem plausíveis.²¹³

Antes deste prefácio, Mécia revela, na “Nota prévia” ao volume póstumo *Trinta Anos de Camões*, todas as etapas de preparação desta obra, que não foi publicada nem totalmente organizada por Sena. A publicação dos ensaios camonianos era desejo do marido e teria concretização possível em 1964, caso a Portugália Editora tivesse cumprido o contrato²¹⁴. Mesmo aquilo que não chega a ter concretização efectiva é referido, porque é importante que a posteridade saiba não só o que Jorge de Sena fez, mas também o que pretendeu fazer: “Os quatro estudos acima mencionados e agora contidos no Vol. I foram entretanto também parte de um largo projecto que não passou do índice (...). Esse volume chamar-se-ia: *O Maneirismo de Camões e Outros Estudos Camonianos e Sobre o Maneirismo*”²¹⁵.

No prefácio ao primeiro livro póstumo de Jorge de Sena, Mécia explica como é orientada na missão que o marido lhe confere. Tudo é pensado ao mínimo pormenor para que nada falhe e, mesmo quando as contas não são certas, há formas de contornar o problema. A propósito de *40 Anos de Servidão*, Mécia refere que a data do primeiro poema publicado por Jorge de Sena não permite perfazer os 40 anos de servidão poética “por uma escassa margem de tempo”²¹⁶, apesar da aposta do marido na infabilidade dos números. Neste prefácio, declara também as intenções sobre o futuro da obra de Jorge de Sena, sobre como tudo o que vai ser feito é apenas um contributo para aquilo que ainda é necessário fazer, editar uma versão completa da sua obra poética: “damos nas notas finais aos poemas todas as

²¹³ Mécia de Sena, *idem*, pp. 12-14.

²¹⁴ Cf. Mécia de Sena, “Nota prévia”, *Trinta anos de Camões: 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 7.

²¹⁵ Mécia de Sena, *idem*, p. 8.

²¹⁶ Mécia de Sena, “Prefácio quanto possível”, *40 Anos de Servidão*, Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1979, p. 12.

indicações de correcção, versões, local de publicação, etc., tudo quanto possa contribuir para futuras edições críticas do completo *corpus* poético”²¹⁷.

Para além dos aspectos de organização e edição do volume de *40 Anos de Servidão*, Mécia refere o importante contributo de colaboradores previamente designados pelo marido: “o Prof. Dr. Joaquim-Francisco Coelho (...) a quem mais de uma vez, pela confiança que lhe merecia a sua há muito firmada competência como *scholar*, expressamente nomeara como meu ‘mentor’ e o Prof. Dr. Frederick G. Williams (...) também nomeado como meu conselheiro e colaborador, se tal necessidade se verificasse”²¹⁸.

Contudo, é Mécia de Sena quem cumpre, efectivamente, a função de executor literário da sua obra. Num artigo que escreve em 1989, refere que a sua grande preocupação, mal soube da situação precária da saúde do seu marido, foi a publicação da obra dispersa e inédita. A bolsa oferecida pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo ICALP marca o início da tarefa, no King’s College. Os três anos que permanece em Londres, entregue exclusivamente ao “cuidado de organizar o espólio literário”²¹⁹, permitem-lhe ser curadora exclusiva do espólio do seu marido, preparando sozinha a organização, edição e reedição das suas obras.

Na “Nota introdutória” a *Visão Perpétua*, Mécia de Sena esclarece os planos de publicação póstuma, aquilo que cumpriu e o que ainda falta concretizar. Retomando o gesto de Jorge de Sena na datação e exposição cronológica de tudo o que faz, responde na prática da edição e da publicação de toda a sua obra à pergunta que inicia a sua introdução: “Qual o melhor critério de publicação de um poeta que

²¹⁷ Mécia de Sena, “Prefácio quanto possível”, *40 Anos de Servidão*, Círculo de Poesia, Moraes Editores, Lisboa, 1979, pp. 13-14.

²¹⁸ Mécia de Sena, *idem*, p. 11.

²¹⁹ Mécia de Sena, “A publicação presente e passada (desde 1978) da obra de Jorge de Sena”, in Homenagem a Jorge de Sena, n.º Esp. *Nova Renascença*, ed. José Augusto Seabra, Porto, Out. 1988/Mar, 1989, p. 310.

deixou, inéditos, mais de oitocentos poemas, abrangendo 42 anos de escrevê-los?”²²⁰

A verdade é que toda a obra: boa, menos boa, ou mesmo má, teria um dia de ser publicada e tudo quanto seja adiar essa publicação é um manter de expectativa que reputo desnecessária (...) e só faz com que se acabem por fazer malabarismos de explicações e análises muito pomposas para não se dizer, muito simplesmente, que aqueles poemas, ou alguns deles, não prestam como poemas mas que a importância deles é apenas histórica ou aquela que a análise externa ou da gênese desses poemas possa trazer como contribuição para iluminar a obra posterior ou até, com muito cuidado, a vida do Autor. (...) Com a publicação de *Visão Perpétua* e *Post-Scriptum II* cremos poder dizer que Jorge de Sena-poeta pertence inteiro à posteridade que o estudará e julgará de sua grandeza, já que os seus contemporâneos, com as raras e honrosas exceções do costume, ainda não conseguiram digerir totalmente Fernando Pessoa.²²¹

A publicação completa de “Jorge de Sena-poeta” é fundamental para iluminar a obra e a vida do autor. Mas tudo deve ser feito com cuidado, acautelando a “rédea solta da crítica”, e Mécia de Sena encarrega-se de escrever breves apontamentos biográficos que ditam o tom com que se deve falar sobre o assunto. Depois de publicados o volume póstumo previsto por Jorge de Sena (*40 Anos de Servidão*) e a poesia dispersa da maturidade (*Visão Perpétua*), Mécia escreve, no prefácio a *Post-Scriptum-II*, uma narrativa biográfica de Jorge de Sena, justificando assim o interesse pela publicação da sua juvenília.

A transcrição de toda uma obra inédita anotada em cadernos, cronologicamente delimitados, de 1936 a 1941, antes da publicação do primeiro livro de poesia (*Perseguição*), possibilita um retrato do artista enquanto jovem: atormentado pelas frustrações várias da adolescência, encontra desde cedo na poesia a vocação para a vida. Há nesta narrativa a defesa de Jorge de Sena, porque

²²⁰ Mécia de Sena, “Nota Introdutória”, *Visão Perpétua*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 11.

²²¹ Mécia de Sena, *idem*, pp. 10 e 13.

reconhece que também é essa a sua função, a de reparar as injustiças do passado: “meu marido foi totalmente e obscurantisticamente ignorado durante anos e anos”²²². A passagem de testemunho não consiste apenas na continuação da publicação ou reedição da obra, sendo encarada nas suas diversas facetas. Mécia deve prosseguir o trabalho de publicação, era esse o desejo de Jorge de Sena, mas também deve continuar atenta ao que se escreve sobre ele, tentando desmistificar imagens erróneas sobre a sua personalidade.

No prefácio ao primeiro volume de correspondência publicado, Mécia declara: “Espero que ele seja o primeiro de uma longa série dada a público sem qualquer preocupação de ordem de grandeza do interlocutor, mas da qual a personalidade de Jorge de Sena surja limpa dos mitos que lhe foram assacados por aqueles que a temiam”²²³. Mécia de Sena comporta-se como ‘alter-ego’²²⁴ de Jorge de Sena, nas introduções e prefácios à obra que continuamente publica, procurando defendê-lo de eventuais ataques ou atenuando a animosidade de certas passagens. Ao suprimir adjectivos ou pequenas frases, Mécia está a reconhecer a violência da dicção e fá-lo com o objectivo de proteger a imagem do marido, uma imagem que em vida dificilmente se matinha incólume.

Em raros casos há uma ou outra frase (quase sempre só um adjectivo...) suprimida, para evitar ofensas ou, sobretudo, exploração de alguma aparente falta de amizade. A verdade é que Jorge de Sena foi sempre fidelíssimo aos seus amigos (que quase todos me estenderam, ou mantêm ainda, a sua amizade), o que lhe não impedia de, quando se sentia

²²² Mécia de Sena, “Conversa com Mécia de Sena”, entrevista de Arnaldo Baptista, *Peregrinação. Artes e Letras da Diáspora Portuguesa*, n. 13, Julho-Setembro, 1986, p. 72.

²²³ Mécia de Sena, “Introdução à publicação de uma correspondência”, *Correspondência*, com Guilherme de Castilho, Lisboa, INCM, 1981, p. 10.

²²⁴ Expressão utilizada por Mécia de Sena em vários momentos. Veja-se, por exemplo, a entrevista a Pina Cabral (*Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1981).

agravado, os presentear com epítetos que logo esquecia, pois o próprio escrever, ou dizer, o libertava do agravo.²²⁵

Na correspondência com Eduardo Lourenço, a imagem do marido para a posteridade volta a ser acautelada, omitindo passagens contundentes e camuflando a ocorrência de alguns nomes com iniciais que não correspondem ao nome verdadeiro: “Mas, é conhecida a brandura dos nossos hábitos e costumes, os tempos de Camilo vão longe e decidimos deixar para a posteridade as objurgatórias mais violentas”²²⁶. Em “Acerca desta Correspondência”, Mécia chega a desculpar o marido por nunca ter escrito qualquer comentário sobre o *Pessoa Revisitado*²²⁷: Sendo a dedicatória de Eduardo Lourenço de Fevereiro de 1974, e tendo chegado, possivelmente, depois de Abril, “em que mais podia pensar-se depois de 25 desse mês senão no ressurgimento do País?”²²⁸

Dirige-se frequentemente aos leitores não contemporâneos de Jorge de Sena, pedindo-lhes compreensão para o azedume das palavras, como faz na “Introdução a Jorge de Sena”, a propósito do texto sobre o Surrealismo publicado em 1978 na revista *Quaderni Portoghesi*: “No último deles espero que o leitor veja naquela violência muito mais do que isso: uma angústia e um desencanto totais por ver aquela liberdade que sonhara e para a qual vivera, ser, em Portugal, tão mal merecida e usada.”²²⁹ Cumprindo o desejo do seu marido, Mécia de Sena tenta fazer com que a posteridade compense o tempo em que Jorge de Sena viveu. Mécia é a única contemporânea do seu marido que tenta até hoje redimir os silêncios e críticas

²²⁵ Mécia de Sena, “Breve introdução”, *Diários*, ed. Mécia de Sena, Porto, edições Caixotim, 2004, p. XII.

²²⁶ Mécia de Sena, “Da organização desta correspondência”, in Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 15.

²²⁷ Diz Eduardo Lourenço: “Desses silêncios nunca estranhei nenhum, excepto o relativo a *Pessoa Revisitado*”, “Carta para ninguém”, in Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 11.

²²⁸ Mécia de Sena, “Da organização desta correspondência”, in Eduardo Lourenço e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1991, p. 13.

²²⁹ Mécia de Sena, “Introdução”, *Estudos de Literatura Portuguesa – III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 10.

negativas que lhe votaram e não foi sem condições que impôs o regresso de Jorge de Sena a Portugal.

O Jorge não volta a Portugal enquanto se não fizer justiça, não a ele apenas, mas a toda a gente. Tal como o meu marido pedira para Fernando Pessoa, já há muitos anos²³⁰, o seu corpo só vai para Portugal quando se fizer um lugar, uma Westminster qualquer, onde estejam ele, o Pessoa, o Régio, o Miguéis, o Casais Monteiro...²³¹

Jorge de Sena está nos Prazeres desde 2009, onde já não está Pessoa, mas a ideia de que a ingratidão da pátria e a injustiça dos contemporâneos é revertida pela criação de monumentos que celebrem os grandes poetas não é segurança da leitura e estima das suas obras. Mécia de Sena faz tudo aquilo que Prazeres, Jerónimos, Westminster ou Père Lachaise não fazem pelos escritores, fazer com que continuem a ser publicados, tentando que sejam lidos daqui por cem anos, numa Biblioteca Nacional, ao contrário do que acontece ao protagonista do conto de Max Beerbhom. Numa das últimas entrevistas dadas à imprensa portuguesa, Mécia de Sena considera que com a publicação do volume das *Entrevistas* de Jorge de Sena se cumpre substancialmente o plano editorial planeado, ficando apenas por publicar, por primeira vez, alguns volumes de correspondência ²³². Cumpre, assim, escrupulosamente o programa de posteridade do seu marido.

No final da vida, Jorge de Sena quer, por via da publicação e republicação de tudo, garantir que deixa as coisas arrumadas. Neste gesto, não há tanto de despedida e de entrega da obra para a posteridade, preparando a celebridade

²³⁰ Veja-se o que diz Sena na palestra lida por ocasião do descerramento do quadro de Almada, “Fernando Pessoa”: “Acentuemos, acidentalmente, que, se a cidade de Lisboa, que ele amou e soube *ver* como poucos, deve ainda um monumento a um homem que, como poucos, nunca em vida se vestiu de bronze, vai sendo tempo de que o país se lembre de lhe dever um túmulo ao lado de outros grandes da Pátria”, in *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, ed. Mécia de Sena, 3.^a ed. aumentada, 2000, p. 90.

²³¹ Mécia de Sena, “Não vou a Portugal enquanto o meu marido não for”, entrevista a Pina Cabral, *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de Abril de 1981, p. 18.

²³² Mécia de Sena, “Mécia de Sena, ‘A viúva prodigiosa’”, entrevista e reportagem de Luís Ricardo Duarte, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Agosto a 3 de Setembro de 2013, p. 6.

póstuma, quanto de querer continuar a existir no seu tempo de vida, controlando tudo o que está ao seu alcance. É este o sentido da passagem de uma carta escrita a 19 de Abril de 1978, a menos de dois meses da sua morte:

Mas saiu *Poesia-I* que V. deve ter recebido, estão para sair *Poesia-II*, *Poesia-III*, *O Reino da Estupidez-II* (saiu também o livro que me haviam pedido para o 50º aniv. da *presença*, reunindo os meus escritos de décadas sobre muita daquela gente), *Dialécticas Aplicadas da Literatura* (os meus prefácios e estudos “estruturalistas” à la Sena), e finalmente, provas que estou vendo agora, a sempre encalhada *Poesia do Século XX*, aonde V. está. Parece que esqueço alguma coisa: sim, uma das editoriais vai fazer a ed. – sempre preterida há anos – das minhas traduções da Emily Dickinson, que tenho de rever, e sobretudo alterar um prefácio escrito há um par de décadas (...). Estou a preparar a colectânea de todos os meus estudos sobre Pessoa, outra dos dispersos sobre Camões e textos correlatos, e logo depois os estudos dispersos de vária lit. port., e outro volume maior do que se pensa dos meus estudos brasileiros. E tenho a pontaria para terminar os “estudos sobre o vocabulário d’Os *Lusíadas*”, e o famoso e inacabado romance. Terei tempo e cabeça para tudo? Enquanto possa, trabalharei como se o tivesse.²³³

Jorge de Sena não se resigna à ideia de vir a ser um escritor póstumo, não é um escritor que escreva para a gaveta ou para uma arca. O seu raciocínio é inverso ao que subjaz à descrição feita por Fernando Pessoa em *Erostratus*, onde argumenta que a ausência de fama em vida é condição para atingir a imortalidade, que só postumamente é concedida aos génios da literatura. Sena sempre quis publicar tudo, deixando indicações para que assim continuasse depois da sua morte. Quer ser esmagador em vida, não apostando, deliberadamente, no futuro, como diz ser o plano de Pessoa. Independentemente da validade deste argumento, interessa-

²³³ Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo, *Correspondência 1969-1978*, ed. Mécia de Sena, Jorge Fazenda Lourenço e Joana Meirim, trad. Jorge Vaz de Carvalho, Correspondência de Jorge de Sena, Lisboa, Guimarães Editores, 2013, pp. 548-549.

me assinalar que a narração de Sena sobre o plano de posteridade de Fernando Pessoa, explanada em alguns dos seus ensaios pessoanos, é o inverso do seu plano.

Na introdução ao *Livro do Desassossego*, projecto editorial que não chega a ser concretizado, apresenta o entendimento que tem sobre a maneira de Fernando Pessoa lidar com a contemporaneidade e planear a forma como quer ficar na história literária:

E poderíamos mesmo ir mais longe, e observar que o “bom entendimento”, para conhecer-se a si próprio e ter verdadeira opinião de suas coisas, nem sequer precisa, como estímulo, do prestígio que os outros lhe concedam: muito pelo contrário, a “verdadeira opinião” apura-se e afina-se, quantas vezes, na inexistência dessa “geral reputação”. Por certo que não podemos culpar inteiramente os contemporâneos de Pessoa, por o não terem reconhecido pelo grande poeta que ele era: tão ou mais culpado foi ele mesmo, que se deixou ficar quase inédito (...). Até certo ponto, a sua consciência de predestinado (...) vingou-se de si mesma e da contemporaneidade que lhe era inferior: reservando-se para a posteridade (...) ele (...) marcou a sua contemporaneidade com o signo da estupidez, e jogou no mistério e no fascínio do grande poeta inédito, com a lenda das arcas de onde não mais acabam de sair livros...²³⁴

Sena sabe que a posteridade não pode fazer nada pelos indivíduos que desaparecem, mas acredita que enquanto estiver vivo pode fazer de tudo para exigir reconhecimento. Não isenta Fernando Pessoa de culpa, porque considera que este escolhe ser um escritor inédito. Jorge de Sena, por sua vez, publica tudo o que pode em vida e tenta mostrar a culpa dos seus contemporâneos. Estando publicado, não há desculpa para ser votado ao desprezo. Não marca a sua contemporaneidade com o signo da estupidez, remetendo-se para a posteridade, mas, porque vive num *reino da estupidez*, sublinha, persistentemente, os defeitos dos seus contemporâneos. O

²³⁴ Jorge de Sena, *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, ed. Mécia de Sena, 3.^a ed. aumentada, 2000, pp. 161-162.

maior deles é a culpa de não ver, no seu tempo de vida e de poesia, que Sena merece “prémio e doce glória”.

Num texto datado de 1966, Jorge de Sena, ao jeito de Rilke, dirige uma carta a um jovem poeta inexistente, que cedo se revela uma carta a si mesmo, gesto típico do poeta bloomiano. Nesta carta, retoma o célebre conselho de Rilke, que aconselha o jovem poeta a procurar em si e não nos outros a razão que o leva a escrever. Sena reformula o conteúdo desta carta, chamando a atenção para a culpa e para o castigo daqueles que não o lêem: “Mas não peça opiniões ou conselhos a ninguém. Deixe que eles todos fiquem amarrados, para sempre, à culpa de o não terem lido, de o não terem sentido, de o não terem admirado. Dê-lhes, se a glória tiver de ser sua, o castigo da sua glória, implacavelmente”²³⁵.

Camões, no final do canto IX d’*Os Lusíadas*, reflecte sobre a importância do prémio quando merecido, concluindo que é melhor “merecê-los sem os ter,/ Que possuí-los sem os merecer” (IX, 93). Os prémios são atribuídos em função da virtude dos homens, neste caso os triunfos da Ilha dos Amores são dados a quem suscita admiração pelos seus feitos. Ao longo d’*Os Lusíadas*, lemos os lamentos de Camões, que não parecem resignados à ideia de que merecer o prémio é suficiente. Camões sabe que merece o prémio, mas quer possuí-lo e usufruir de fama honrosa, esperando que aqueles que cantou lhe retribuam com os prémios que se costuma dar aos poetas: “A troco dos descansos que esperava,/ Das capelas de louro que me honrassem/ Trabalhos nunca usados me inventaram” (VII, 81). Ao contrário dos portugueses, que na ilha de Vénus são laureados (IX, 84), Camões não tem acesso às honras nem às alegrias.

Também Jorge de Sena não se resigna à ideia de merecer um prémio sem nunca o possuir realmente. A ânsia de Sena pelo reconhecimento não é atenuada com a ideia de que o futuro dará conta das injustiças de que é vítima em vida. Tudo

²³⁵ Jorge de Sena, *Poesia e Cultura*, ed. Mécia de Sena, Porto, Edições Caixotim, 2005, pp. 15-16.

tenta fazer para receber a tempo a coroa de louros. À falta dela, atribui culpas e aplica castigos àqueles que não são capazes de entender o esforço de “anos de vida e de uma indefectível e leal dedicação”²³⁶ à pátria, de *Trinta Anos de Camões* e de *40 Anos de Servidão*. Desamparado da sorte, como Camões na Ilha de Moçambique, tenta aliviar-se da injustiça de que é vítima, aliviar-se da escória humana. Os dejectos aliviam momentaneamente, mas não eliminam sentimentos que estruturam e justificam a sua obra: a culpa e o castigo de quem não o reconhece, quando, na verdade, são tão poucos os melhores do que ele.

Pousavas n'água o olhar e te sorrias
- mas não amargamente, só de alívio,
como se te limparas de miséria,
e de desgraça e de injustiça e dor
de ver que eram tão poucos os melhores,
enquanto a caca ia-se na brisa esbelta,
igual ao que se esquece e se lançou de nós.²³⁷

Uma outra versão deste auto-retrato é o poema dedicado à memória do seu gato, escrito nos finais de 1977, menos de um ano antes da sua morte. Nele, Jorge de Sena reformula a descrição escatológica do poema que Camões protagoniza na Ilha de Moçambique. As “fezes de existir” pertencem a Dom Fuas, e toda a última estrofe é o retrato prospectivo do que acontece a Jorge de Sena, desde a humilhação da enfermidade ao facto de não ter tido o privilégio de dormir para sempre no país onde nasceu (“não teres sequer tido o privilégio/ de dormir para sempre na terra que escavavas), o que equivale ao desejo de ser reconhecido pelos seus contemporâneos.

²³⁶ Jorge de Sena, *Os Sonetos de Camões e o Soneto quinhentista peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 14.

²³⁷ Jorge de Sena, *Poesia I*, p. 651.

Andava adoentado, encrenca sobre encrenca,
e via-se no corpo e no opulento pêlo,
como no ar da cabeça quanta humilhação
o sofrimento impunha a tanto orgulho imenso.
Por fim, foi internado americanamente,
no hospital do veterinário. E lá,
por notícia telefónica, sozinho, solitário,
como qualquer humano aqui sabemos que morreu.
(...)

Dom Fuas, tu morreste. Não direi
que a terra te seja leve, porque é mais que certo
não teres sequer tido o privilégio
de dormir para sempre na terra que escavavas
com arte cuidadosa para nela pores
as fezes de existir que tão bem tapavas,
como gato educado e nobre natural.²³⁸

Apesar do refrão da sua correspondência – “Eu sou dos que ficam”²³⁹ –, Jorge de Sena não fica à espera da fama póstuma ou da imortalidade literária. Numa carta de 1952 a José Régio, reconhece a sua impaciência pueril quanto ao reconhecimento que lhe é devido.

Sobre a “consagração”... Serei de facto impaciente. Mas repare V. que eu nem sequer tenho tido, pelo menos até há pouco, amigos que, para a roda dos interessados, tenham dito algo a respeito das minhas obras várias. (...) Claro que perfeitamente consciente do que há de inepto, infantil, ridículo, demasiado humano, nisto tudo. Em que altera isso os factos? Além de que eu não acredito noutra vida e, nesta, sei bem como ao fim de séculos continuam com ar grave a ser repetidos falsos juízos acerca de alguém que nunca os contemporâneos se preocuparam com ver. Para mim a questão é de justiça em vida, de reconhecimento mesmo furiosamente negativo.

²³⁸ Jorge de Sena, *Antologia Poética*, ed. Jorge Fazenda Lourenço, 3.^a ed. revista, Obras Completas de Jorge de Sena IV, Lisboa, Guimarães Editores, 2010, pp. 276-277.

²³⁹ José-Augusto França e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 2007, pp. 370 e 398.

Porque a justificação de existirmos... – para mim não basta a presunção cartesiana, de que serve?²⁴⁰

Jorge de Sena não tem o antegozo da fama futura, mas tem o prazer da *revanche*. A história literária do futuro deverá dizer que Jorge de Sena foi um grande escritor que merecia toda a atenção do mundo, mas teve apenas a de alguns poucos. A história deverá registar, sobretudo, o esquecimento a que foi votada a sua obra no tempo da sua vida. Assim, a sua celebridade dependerá, justamente, da ausência do prémio, havendo nas suas palavras o tom “iradamente profético”, como refere Pedro Tamen, e que Sena gostaria que fosse certo: “Eu não creio, meu caro, (...) que seja possível eu ganhar o prémio Garrett. (...) Resta-me o prazer da vingança... não o premiando, não o premiaram para toda a eternidade. E, daqui a muitos anos, alguns deles serão... os que não premiaram *As Evidências*.”²⁴¹

Em “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”, poema que configura a tese deste capítulo, Jorge de Sena exige a recompensa da posteridade, que deverá punir o silêncio dos que viveram no seu tempo. Reage, violentamente, à falta de reconhecimento no presente com o antegozo ilusório de um castigo cuja aplicação à posteridade parece atenuar a sua zanga. Não é reconhecido pelos contemporâneos e, em vez disso, a prioridade do seu lugar é posta em causa. Aceita o roubo – “Podereis roubar-me tudo” –, mas apenas na condição de este ser devidamente castigado, ou seja, a injustiça em vida deve ser reparada através de um castigo póster. O gigantismo da sua dor e da sua exclusão terá, pois, de ser severamente punido. Os ecos deste poema de 1961 fazem-se ouvir em muitas partes da sua obra, como demonstrei, sendo este o tom essencial da sua carta à posteridade.

²⁴⁰ José Régio e Jorge de Sena, *Correspondência*, ed. Mécia de Sena, Lisboa, INCM, 1985, p. 102.

²⁴¹ Jorge de Sena e António Ramos Rosa, *Correspondência 1952-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, colab. Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira, *Correspondência de Jorge de Sena*, Lisboa, Guimarães Editores, 2012, p. 123.

Ainda que não tenha trabalhado para a celebridade póstuma, como defende ter sido a intenção de Fernando Pessoa, o reconhecimento de si e da sua obra só se começa a dar, de uma forma significativa, depois da sua morte. Apesar de ter tudo controlado em vida e tudo fazer para receber as honras merecidas pelos seus contemporâneos, pensando sempre nas consequências daquilo que escrevia, a sua maior vitória não é a glória em vida, mas o castigo da glória que não recebeu. Tal implica a possibilidade de o vaticínio de Camões, alter-ego de Sena no poema referido, ter concretização: os descendentes dos seus contemporâneos passam a saber mais de Jorge de Sena do que dos seus antepassados legítimos.

ALEXANDRE O'NEILL

“Conversa com o meu anjo”



I. DÉGONFLER

A atitude de deflação que O'Neill tem relativamente à sua poesia é coincidente com a atitude perante a vida, da qual nos dá a seguinte definição: “Raros bons momentos intercalados numa grande chatice”²⁴². A poesia é o lugar onde se assumem as derrotas da vida enquanto homem e poeta, distinção irrelevante para Alexandre O'Neill. O poema “Hah”, que contém um verso famoso sobre a frustração de não ter entrado na Escola Náutica, é um bom exemplo de como as ambições e as expectativas em relação à vida e à poesia são deflacionadas: “Eu andei para marinheiro/ mas pus óculos e fiquei em terra”²⁴³.

Lemos várias vezes versos de O'Neill que duvidam da sua própria qualidade, predominando mais aqueles que nem sequer têm a serventia de uns atacadores. A pouca frequência de versos bem conseguidos é mais comum do que a existência de poetas que se reflectem em espelhos tão pouco narcísicos, reconhecendo sem angústia os seus *handicaps* e dando conta das conversas pouco abonatórias sobre a sua poesia com uma espécie de alter-ego, um anjo que aparece em algumas das suas crónicas. Num conjunto de vinhetas intitulado “Conversa com o meu anjo”, o poeta é ridicularizado pelo seu interlocutor, o anjo, que, em vez de ser adjuvante, troça do seu protegido, sem piedade, fazendo comentários depreciativos: “Eu acho que você... Escreve mal!”; “Lá está você com seus joguinhos de palavras”²⁴⁴.

É raro encontrar um poeta que diga que os seus versos são lixo e que a sua poesia não serve nem para um par de sapatos: “bem sei que muitos dos meus

²⁴²Alexandre O'Neill, “O Surrealismo está gloriosamente empalhado”, entrevista de Baptista-Bastos, *O Ponto*, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1982, p. 17.

²⁴³ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 278.

²⁴⁴ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 42. Todas as citações de crónicas desta obra serão, ao longo do capítulo, citadas apenas com o título e o número de página.

versos/ nem para atacadores”²⁴⁵. Estes versos pertencem ao poema “Autocrítica”, glosado posteriormente de forma epigramática: “Talentos?/ Tolentino// Tolos!”²⁴⁶. Através do elenco das suas pretensas influências, O’Neill troça da sua falta de originalidade.

Dizem que me junqueiro, que me tolentino
e até que me paulino,
que tenho tudo e todos no ouvido
e não sou nada original.²⁴⁷

Tal como referi na introdução da tese, este poema de O’Neill mostra que o diagnóstico da angústia da influência descrito por Bloom não se aplica ao seu caso. Alexandre O’Neill não traça um plano prévio para “desobstruir caminho” na história da poesia, nem condiciona o caminho dos outros poetas. Quando se insurge contra as influências prestigiantes que lhe querem atribuir ou contra a canonização do seu nome como um dos mestres do Surrealismo português está, frequentemente, a reivindicar mais atenção por parte dos leitores e dos críticos para aquilo que entende como o seu projecto poético.

Reagindo contra a demasiada importância que se atribui à poesia e ao meio literário, O’Neill preocupa-se menos com a perenidade da sua obra do que com a possibilidade de ser admirado em vida. O epitáfio criado aos 30 anos, divulgado numa entrevista, revela que a vida do homem é mais importante do que a permanência da sua poesia.

Não gostava nada que me caíssem em cima, nem que dissessem nada
sobre mim. Epitáfio... eu até tinha um:

²⁴⁵ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 249.

²⁴⁶ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 475.

²⁴⁷ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 246.

*Aqui jaz Alexandre O'Neill
Um homem que dormiu
muito pouco
Bem merecia isto.*²⁴⁸

Em matéria de epitáfios, na crónica homónima, O'Neill quebra a solenidade associada às frases lapidares que as pessoas querem deixar para a posteridade: “Coleccionar epitáfios pode muito bem ser uma suave tarefa estival. (...) convém que se tenha à mão um sortido (...) dessas frases rotulares (...) que os vivos gostam de imaginar que vão ter na tampa depois de mortos...”²⁴⁹ De seguida, apresenta um conjunto de epitáfios sobre os quais revela a atitude que tem em relação ao excesso de literatura que, para O'Neill, muitas vezes se associa a “literatices”, ou seja, à tendência para o empolamento daquilo que se diz, em detrimento da fala clara.

Num plano mais vulgar, temos aquele que podia muito bem ser criação nossa, mas que nos chegou do Brasil:

*Aqui jaz
Bento Bexiga
que acendeu um fósforo
para ver se tinha gasolina
no depósito do seu carro
e... tinha mesmo!
(...)*

E termino (...) com o ainda mais célebre epitáfio stendhaliano, que um piedoso amigo do romancista acabou por estragar com a mania da literatura:

*Arrigo Beyle
milanês
Escreveu. Viveu. Amou*

²⁴⁸ Alexandre O'Neill, “Já não corro atrás de miragens”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Jornal Expresso*, Lisboa, 21 de Setembro de 1985, in “Revista”, p. 34.

²⁴⁹ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 153.

Viveu, amou, escreveu – era a sequência pensada e escrita por Stendhal (...). Porém, o primado da literatura viria, como sempre, deitar tudo a perder...²⁵⁰

Se o primeiro exemplo apresentado se adequa a si próprio, O'Neill lamenta o facto de o excesso de literatura do último não ser fiel às intenções do escritor em causa. Esta atitude de deflação daquilo que é a “mania da literatura” contribui para ver em O'Neill, ainda hoje, um poeta popular e de leitura fácil, não tão acessível a um certo tipo de crítica como a leitores pouco assíduos de poesia. Ao contrário de Jorge de Sena, tem em vida o reconhecimento de uma obra poética completa, publicada e revista por si em 1982, com direito a segunda edição, treze meses depois de esgotada a primeira. Tal facto não significa, contudo, que leitores e críticos, em geral, estivessem a ler bem as suas intenções.

No prefácio à obra completa de Nicolau Tolentino, intitulado “Uma arte de pormenor ou um preâmbulo para desatentos”, O'Neill dirige-se aos leitores, em particular aos críticos de Tolentino e, por interposta pessoa, dirige-se aos seus críticos, chamando a atenção dos mais distraídos que andam à procura do anedótico na sua poesia²⁵¹. Em primeiro lugar, aconselha os mais desprevenidos, aqueles que pensam que os poetas são lunáticos e vivem alheados das coisas mundanas, a tentar perceber que há uma deliberação nesta forma de estar: “Mas acautelai-vos: o poeta é um distraído terrivelmente atento”²⁵².

O tom humorístico de que se serve, neste e noutros textos, subscreve um ditado popular que se adequa à personalidade literária de O'Neill: “a brincar a brincar, com a verdade me enganas”. Por trás da brincadeira, diz algumas coisas que são sérias. No mesmo texto, avisa o leitor: “Desconfie, senhor, desconfie! Ou não são poetas ou integraram-se na vida ‘normal’ para, distraidamente, o observarem a

²⁵⁰ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, pp. 153-154.

²⁵¹ Cf. Alexandre O'Neill, “Não me vejo como poeta satírico, entrevista de António Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Agosto de 1984, pp. 5-6.

²⁵² Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 49.

si...”²⁵³ Brincar é, pois, uma forma de distrair a atenção dos outros e escamotear o sério, fazer troça do que é sério é mostrar-se inofensivo.

Como o próprio O’Neill reconhece, o ponto essencial deste prefácio chega mais tarde. O importante é libertar Nicolau Tolentino dos rótulos impostos pela crítica. Ao invés de, continuamente, o apelidar de “crítico amável dos costumes do seu tempo”²⁵⁴, pede aos leitores que o leiam: “Deixem-no, pois, em paz – e leiam-no”²⁵⁵. Este pedido de O’Neill é constante na sua obra e constitui uma reacção ao que a crítica diz sobre os poetas, em geral, e também sobre o seu caso. Em entrevista a António Mega Ferreira, O’Neill rejeita o epíteto de “poeta do feio” que, segundo os críticos, o torna parente de Tolentino: “Sim, diz-se que sou um poeta do feio; por aí tem-se visto, aliás, uma aproximação – que muito me honraria – com a poesia de Tolentino. Só que poesia do feio muitos a fizeram, além do Tolentino, e não vejo que seja por aí que alguma semelhança se deva estabelecer”²⁵⁶.

Ao apresentar algumas ideias que tem sobre a poesia de Nicolau Tolentino, e note-se a transição da terceira para a primeira pessoa do singular, O’Neill revela uma outra intenção: fazer uma autocrítica que poucas vezes foi assinalada pelos seus críticos.²⁵⁷

Mas Nicolau tinha as suas subtilezas, os seus vieses. Foi assim que soube preservar, no meio das insignificâncias dum quotidiano sem relevo, uma visão implacável e irónica da sociedade do seu tempo. (...) À consciência da fugacidade do tempo, da transitoriedade de tudo, pode reagir-se de infinitas maneiras. A minha pessoal maneira de reagir (e peço perdão dela vir ao caso) é a amarração do efémero do tempo e do sítio em

²⁵³ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 49.

²⁵⁴ Alexandre O’Neill, *ibidem*.

²⁵⁵ Alexandre O’Neill, *op. cit.*, p. 50.

²⁵⁶ “Não me vejo como poeta satírico”, entrevista de António Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Agosto de 1984, p. 6.

²⁵⁷ Laurinda Bom chama a atenção para a importância deste texto, defendendo que nele O’Neill dá “algumas linhas para a leitura e decifração da sua obra”, in *Alexandre O’Neill, Prosas de um poeta. Proposta de edição Crítica. Volume I*, FCSH-UNL, 2006, p. 108. (<http://run.unl.pt/handle/10362/2241>)

que, por insondáveis carambolas, me é dado viver. Mas o efêmero que representa o meu aqui-agora e que eu, muito humanamente, desejo fixar (...), tem o seu peculiar *décor*, os seus adereços, as suas típicas personagens, a sua acção, os seus dizeres. Se eu não me pormenorizar neles, ao mesmo tempo deles tomando distância mediante uma operação de sobrevivência chamada ironia, que testemunho darei a mim mesmo (a mim mesmo como consciência angustiada da efemeridade da minha vida) do tempo-sítio que é o meu *para mim*? Ora é precisamente esta consciência angustiada que eu julgo ver por detrás da pachorra tolentinesca e do seu culto do pormenor concreto. Não se trata de arqueologia, mas de poesia. A arte do pormenor, em Tolentino, se nos pode dar muitas indicações pitorescas sobre o quotidiano da época, dá-nos, com certeza, muito mais, a cosmovisão do Poeta.²⁵⁸

Este excerto confunde, deliberadamente, a caracterização da poesia de O'Neill com a poesia de Nicolau Tolentino, reconhecendo sem angústia de influência algumas afinidades. O problema maior, para O'Neill, é a crítica não ser certa nem na análise que faz da poesia de Tolentino nem nas ideias que tem sobre a sua. Ambos têm “as suas subtilezas, os seus vieses”, mas poucos reparam nisso. O chamado “culto do pormenor concreto” não se reduz ao anedótico e ao pitoresco do quotidiano da época. Numa entrevista a Isabel Risques, O'Neill rejeita o rótulo de “poesia satírica” aplicado àquilo que faz: “Os meus poemas parecem poemas satíricos mas não são. Começam, é certo, por ser satíricos, mas eu adoço-os ao fim. A demolição do prédio nunca é completa. Fica sempre alguma coisa de pé...”²⁵⁹

A última frase do prefácio à obra de Tolentino tenta corrigir as insuficiências da crítica: “A arte do pormenor, em Tolentino, se nos pode dar muitas indicações pitorescas sobre o quotidiano da época, dá-nos, com certeza, muito mais, a cosmovisão do Poeta”. Também na poesia de Alexandre O'Neill, há muito para além

²⁵⁸ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, pp. 50-51.

²⁵⁹ Alexandre O'Neill, “A dissidência é o destino de todos os surrealismos”, entrevista de Isabel Risques, *A Tarde*, Lisboa, 6 de Setembro de 1984, in “Cultura”, p. 17.

de retratos pitorescos do quotidiano lisboeta e, apesar dos parênteses, talvez valha a pena dar atenção à “consciência angustiada” do poeta.

A propósito da má recepção da poesia de Cesário Verde e da suposta imaturidade estilística atribuída por Ramalho Ortigão ao poema “Esplêndida”, M. S. Lourenço refere o carácter pioneiro de Cesário na poesia portuguesa. Defende que é o primeiro poeta a “articular o tema da consciência”²⁶⁰ na língua portuguesa, singularidade que tem sucessores. M. S. Lourenço destaca a continuidade dada por Pessoa, nomeadamente por Alberto Caeiro. Para além do tema, Cesário deixa a técnica adequada à apreensão directa dos objectos exteriores.

A contribuição de Pessoa para este tema é uma extensão do trabalho de Cesário e, comum a ambos é a (simplificada) concepção segundo a qual a consciência é essencialmente a vivência imediata dos chamados *sense-data* (...). Assim, a função primordial da consciência é a percepção directa dos objectos do mundo exterior e, por esta razão ambos, Cesário e mais tarde Caeiro, consideram que o conhecimento abstracto é apenas uma exuberância redundante da linguagem, a ser na verdade substituída por conhecimento acerca de objectos físicos individuais.²⁶¹

O'Neill segue esta linhagem, mas poucos reparam nisso. Contudo, o próprio não deixa de assinalar isto mesmo nas crónicas que dedica à apreciação de outros poetas, mas também na sua poesia. Reconhece a influência de Cesário, que inaugura uma dicção diferente na poesia portuguesa, e o que diz sobre ele coincide com a sua própria recusa daquilo que é uma “exuberância redundante da linguagem”, ou seja, aquilo que nos afasta da apreensão imediata do real.

Cesário diz-me muito: gostava de ferramentas, como eu,
E vê-se que para ele o ser feliz
era lançar, originais e exactos, os seus alexandrinos,

²⁶⁰ M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 107.

²⁶¹ M. S. Lourenço, *idem*, pp. 107-108.

empunhar ferramental honesto
cuja eficácia ele sabia que
não vinha da beleza, mas da perfeita
adequação.
Não tem halo, tem elo e o seu encadeado
é o verso habilmente proseado.

*(Que feliz eu seria, ó prima, se o Cesário
me tivesse deixado uma garlopa!)*²⁶²

Cesário deixou “garlopas” que foram posteriormente retomadas. Contudo, a eficácia no seu uso não é conseguida por todos. Na segunda metade do século XX, O’Neill é um dos seus sucessores mais notáveis, concretizando nos seus poemas aquilo que designa de “perfeita adequação”. Nos seus versos, os *sense-data* são tratados com “ferramental honesto”, ou seja, com dicção adequada ao que é percepcionado pela consciência. Alexandre O’Neill comenta que, apesar de o aparente “desataviado” dos seus versos poder conduzir o leitor a entendimentos erróneos sobre a sua poesia, tem plena consciência daquilo que faz. O poema é “um trabalho minucioso, e mesmo quando parece desataviado, é um desatavio voluntário”²⁶³, é um *Abandono Vigiado*, mas resultado de uma consciência angustiada.

A aproximação a Cesário surge, também em tom jocoso, numa crónica intitulada “Uma olhadela para António Nobre”. No final deste texto, além de um novo reconhecimento do poeta precursor, O’Neill repete o gesto famoso do “supra-Camões” de Fernando Pessoa em “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. A propósito do comentário irónico sobre a perdurabilidade de um escritor, satiriza as efemérides literárias e, apesar do desataviado da linguagem,

²⁶² Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 248.

²⁶³ Alexandre O’Neill, “Já não corro atrás de miragens”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Jornal Expresso*, Lisboa, 21 de Setembro de 1985, in “Revista”, p. 32.

inscreve-se na linhagem de Cesário Verde: “Mas de quantos de nós ficará a conversa como ficou, por encanto, por enquanto, a dele? Por favor não nos tomem à letra! Bem pode acontecer que, ironicamente, sobre algum de nós para o centenário... E muito juizinho, que vem aí o super-Cesário!”²⁶⁴

O poema “A história de moral” poderia ter como subtítulo “Uma história da poesia”, porque ilustra a descoincidência frequente entre o que os poetas pensam sobre a sua poesia e o que deles dizem os críticos literários: “Você tem-me cavalgado,/ seu safado!/ Você tem-me cavalgado,/ mas nem por isso me pôs/ a pensar como você.// Que uma coisa pensa o cavalo;/ outra quem está a montá-lo.”²⁶⁵ A descoincidência entre o pensamento do cavalo e o pensamento de quem o monta deveria favorecer uma revisão da história da poesia portuguesa e de alguns dos rótulos inamovíveis que se atribuem na catalogação dos poetas. Nessa revisão, deve dar-se mais atenção àquilo que os próprios dizem sobre o que fazem.

No prefácio a uma antologia da poesia de Vinicius de Moraes, Alexandre O'Neill refere que a grandeza de um poeta não é comparável às marcas de grandeza que se atribuem a um atleta olímpico. Não entendendo a necessidade de se atribuir níveis de desempenho aos poetas, O'Neill rejeita fazer este tipo de crítica, atribuindo essas responsabilidades a quem quer que seja: “Grande poeta? Poeta mediano? Poeta menor? Escolha cada um o formato que mais lhe convier...”²⁶⁶ O'Neill recusa a classificação imposta pelos historiadores da literatura, bem como a tendência para medir os sucessos dos poetas, estabelecendo *rankings* de sucesso.

Em entrevista a Clara Ferreira Alves, em 1985, O'Neill classifica-se da seguinte maneira: “Se posso fazer a classificação de mim mesmo então sou o grande poeta

²⁶⁴ Alexandree O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 124.

²⁶⁵ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 259.

²⁶⁶ Alexandre O'Neill, *Vinicius de Moraes - O Poeta Apresenta o Poeta*, Lisboa, D. Quixote, 1969, p. 14.

menor a que me referi há pouco.”²⁶⁷ Antes desta resposta, já O’Neill tinha utilizado a expressão “grande poeta menor”, aplicando-a ao caso de Manuel Bandeira. Numa entrevista a Fernando Assis Pacheco, em 1982, O’Neill comenta o valor literário de Manuel Bandeira: “Bandeira só é grande poeta menor, como disse a minha amiga Luciana Stegagno Picchio, para quem estiver distraído”²⁶⁸. Concluí destas respostas de O’Neill duas coisas: em primeiro lugar, o poeta Alexandre O’Neill está distraído em relação a si próprio, não se dando conta do valor que tem; por outro lado, também os leitores e os críticos estão frequentemente distraídos e não se apercebem das intenções dos poetas. Aplicado aos críticos, o adjectivo utilizado – “distraído” – é benévolo, sobretudo se pensarmos que distrações deste género podem implicar, e têm implicado, visões redutoras acerca de vários poetas na história da literatura portuguesa.

A afirmação de O’Neill sobre Manuel Bandeira parece ser adequada à sua própria situação. À classificação de “grande poeta menor”, que o próprio reconhece como uma classificação possível para aquilo que faz, acrescento “para quem estiver distraído”. Os críticos e os historiadores de literatura portuguesa têm insistido na atribuição de temas e de precursores à sua poesia, sendo que muitos se esquecem do projecto poético de O’Neill.

De uma maneira geral, persiste a ideia de que O’Neill é o poeta de um poema *obrigatório* em antologias (“Um adeus português”), que soube retratar o *modus vivendi* dos portugueses, do dia-a-dia burocrático à dor “mansa quase vegetal”. É o poeta que conseguiu metrificar o remorso colectivo do povo português. Cedo foi colocado na prateleira dos satíricos do século XVIII, porque é mordaz e critica os costumes, apesar de ser capaz de ter momentos de ternura. Como Cesário, é o poeta

²⁶⁷ Alexandre O’Neill, “Já não corro atrás de miragens”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Expresso*, in “Revista”, Lisboa, 21 de Setembro de 1985, p. 32.

²⁶⁸ Alexandre O’Neill, “Sempre sofri Portugal”, entrevista de Fernando Assis Pacheco, *Jornal de Letras*, 1982, p. 11.

da cidade de Lisboa, porque tem versos ou títulos de poemas que contêm ocorrências como “Avenida da Liberdade” ou “Lisboa Remanchada”. É um habilidoso com as palavras, fazendo trocadilhos virtuosos, e apresenta um lirismo pouco dado ao sentimento. Considerado por vários críticos como “poeta do feio”, O’Neill vai encontrar a sua inspiração na realidade banal e quotidiana, e a sua poesia de tão prosaica tem pouco de poético.

Um resumo de todas estas ideias acerca da poesia de O’Neill está presente no testemunho de Fernando Pinto do Amaral, em “Ironia e Ternura”.

Fugindo às normas convencionais da beleza dita “poética” e adoptando por vezes um registo declaradamente prosaico (...), a sua poesia flutua entre a crítica mais ou menos corrosiva ao ambiente circundante e uma ternura capaz de lidar com pequenas emoções que se transcendem a si mesmas (...). Ao observar com um penetrante sentido crítico as mil facetas da realidadezinha que a rodeia, esta poesia pode passar insensivelmente do tom jocoso e divertido a um timbre mais melancólico e desencantado (...). Um dos melhores retratos do sentimento amoroso está, no entanto, no obrigatório poema “Um adeus português” (...). Além do sofrimento motivado pela separação dos amantes, o que ressalta destes versos é também um terrível diagnóstico sobre Portugal e a maneira portuguesa de viver.²⁶⁹

A enumeração de algumas das distrações dos críticos e dos historiadores da literatura serve de contraponto à análise do que considero ser o entendimento que O’Neill tem da sua poesia e do seu programa de posteridade. Percebei que aquilo que O’Neill diz sobre si não se conforma com aquilo que vários críticos dizem sobre a sua poesia. No início dos anos 70, O’Neill grava um texto num disco que acompanha o livro *Entre a Cortina e a Vidraça*. Nele, e à semelhança do que já tinha feito em poemas e em entrevistas, O’Neill refere-se aos vários epítetos que recebe por causa da poesia que faz.

²⁶⁹ *Relâmpago. Revista de Poesia*, n.º 13, Outubro de 2003, pp. 102-103.

Há quem me negue a qualidade de Poeta, me trate de *pequeno-burguês*, de *anedoteiro*, de *choramingas*. Há quem me chame de *crítico desapiedado dos costumes*, quem me cole o labéu de *imoralão*, quem veja nos meus versos, como vê um padre jesuíta, por exemplo, “*ternura envergonhada de ser ternura*”. Por vezes, ao longo destes anos, opiniões diametralmente opostas sobre a minha poesia têm escorrido dos bicos das mesmas canetas. Ora, à Crítica assiste o direito de mudar de óptica.²⁷⁰ (itálicos meus)

O'Neill não deixa cartas a jovens poetas, mas deixa poemas e crónicas que subscrevem os conselhos de Rilke em relação às reservas a ter com a crítica literária: “sou avesso a qualquer intenção crítica. Nada está mais longe de tocar numa obra de arte do que palavras críticas: delas resultam apenas mal-entendidos mais ou menos felizes”²⁷¹. Em entrevista a Fernando Curado Ribeiro, O'Neill subscreve esta antipatia: “a crítica, para acompanhar, digamos, a produção é uma espécie de rémora, mas sem a vantagem da rémora que, pelo que creio, tem funções indicadoras e a crítica não...”²⁷² De facto, nestas duas citações, sublinha-se que a crítica desorienta o futuro poeta, o futuro do poeta e o leitor de poesia, fomentando a leviandade de muitas leituras que originam mal-entendidos e que adulteram as intenções dos poetas.

O'Neill censura, sobretudo, o tipo de crítica que se dedica àquilo que Eliot designa por “labour of obnubilation”. Não é a negação de toda a crítica, mas sim de uma prática que coincide com aquela que Eliot descreve em “The Function of Criticism”. Insurgindo-se contra a crítica pretensiosa que prevalece em jornais e revistas, Eliot defende que a ‘interpretação’ só é legítima “quando não é de todo interpretação, mas apenas colocar o leitor na posse de factos que de outra maneira

²⁷⁰ Laurinda Bom, *Alexandre O'Neill. Passo Tudo pela Refinadora*, Lisboa, Notícias, 2003, p. 9.

²⁷¹ Rainer Maria Rilke, *Cartas a Um Jovem Poeta*, Quasi Edições, 2008, p. 11.

²⁷² Alexandre O'Neill, “O'Neill, Santareno e Manuel da Fonseca conversando à vontade: diálogo sobre os críticos”, entrevista de Fernando Curado Ribeiro, *Almanaque*, Lisboa, Maio 1960, p. 146.

lhe teriam escapado”²⁷³. Detectar a frequência de temas pela ocorrência de determinadas palavras não é, segundo Eliot, tarefa que contribua para o esclarecimento de uma obra: “Comparação e análise (...) são as principais ferramentas que devem ser utilizadas, com cuidado e não a fim de averiguar o número de vezes que as girafas são mencionadas no romance inglês”²⁷⁴.

Opondo-se a uma crítica das meras ocorrências ou de interpretações presunçosas, O’Neill aconselha a que se leiam sobretudo as obras. Retomando o poema “A história de moral”, o leitor deve ler o pensamento do cavalo e não se deixar hipnotizar por quem nele está montado: “Lede tudo, sobretudo as obras sobre as quais haveis lido tudo (...). E, não raro, a obra sai desfigurada ou, pelo menos, com outra figura, quando entre ela e nós se interpõem demasiados explicadores, biógrafos, exegetas”²⁷⁵. Nesta crónica, declara aquilo que procura na “coisa literária”: a consciência do nosso lugar no mundo. Mas esta não é uma reflexão ontológica com visos de altivez, é antes uma chamada de atenção para a dimensão correcta que poetas e escritores devem ter face ao mundo. De vez em quando, é importante que alguém diga como nos reduzimos à nossa insignificância.

Mas afinal que é que se vai buscar à leitura da coisa literária? Eu continuo a calçar a minha bota de elástico: vai buscar-se prazer, proveito e exemplo. E outra coisa ainda, que nos é dada por acréscimo: a consciência de que não estamos sozinhos no mundo, a certeza de que há mais mundos. E isso, temos de concordar, dimensiona-nos correctamente, evitando que descubramos a pólvora todos os dias ou saltemos como estridentes araras para o ombro do desgraçado que nos passar ao lado.²⁷⁶

²⁷³ T.S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães, 2.^a edição, 1997, p. 46.

²⁷⁴ T.S. Eliot, *idem*, p. 47.

²⁷⁵ Alexandre O’Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 218. Todas as citações de crónicas desta obra serão, ao longo do capítulo, citadas apenas com o título e o número de página.

²⁷⁶ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 219.

A crítica literária, como assinala O'Neill, tem a pretensão de ir buscar outras coisas à “coisa literária”. E com a poesia de O'Neill a situação não é diferente. A tendência da crítica para justificar a poesia dos poetas com o facto de certas palavras ocorrerem habitualmente, o que resulta na criação de linhas temáticas de leitura, obnubila a obra do poeta. A tradição crítica portuguesa é profícua nesta matéria, perpetuando-se uma análise que se baseia na contagem de ocorrências de palavras que por si só justificam os temas em maiúsculas: o Mar e o Sol são tópicos indissociáveis da poesia de Sophia de Mello Breyner, tornando-a *consequentemente* marítima e solar, e a Montanha explica o carácter telúrico da poesia de Miguel Torga. A O'Neill também se atribuem temas pela detecção de ocorrências de palavras - “Portugal”, “Lisboa”, “Ternura” -, e não escapa aos inventários das suas técnicas surrealistas.²⁷⁷

Ainda que desavindos, as relações entre poetas e críticos são inevitáveis, e no poema “O Lanterna Vermelha”, O'Neill ironiza a necessidade e inevitabilidade deste convívio, admitindo que os poetas precisam dos críticos e que estes sem poetas nada fariam. No entanto, O'Neill não é um poeta que se satisfaça com uma crítica lisonjeira de um crítico profissional. A constatação da realidade do meio literário, das relações entre críticos e poetas, serve para sublinhar que uma instância do processo de reconhecimento do escritor fica esquecida e é necessária a um poeta como O'Neill: a atenção de um público que o leia de facto e que, na sequência disso, possa apreciar a sua obra. Numa entrevista, defende que o reconhecimento do público é mais importante do que os aplausos da crítica: “– Ó Manuel da Fonseca, V. não acha que é muito mais tocante para um artista o aperto de mão de um leitor

²⁷⁷ A introdução de Clara Rocha a *Poesias Completas* (edição da Imprensa Nacional Casa da Moeda) é um exemplo precursor desta tendência.

entusiasta do que a crítica de um crítico, de um critiquelho?”²⁷⁸ É triste pensar que a literatura fica só no círculo dos literatos e se resume a um sistema fechado sobre si mesmo.

*Se não fôssemos nós
quem eram vocês?*

*Se não fossem vocês
quem éramos nós?*

*Quem nos lê a nós?
São vocês (e nós...)*

*Quem vos lê a vocês?
Somos nós (e vocês...)*

*Tudo fica, pois,
entre nós, entre nós...*²⁷⁹

A crítica literária e a academia são fundamentais para garantir a posteridade dos poetas. Esse entendimento mútuo não é, contudo, valorizado pela família de poetas a que O'Neill pertence. No poema “Posterity”, em *High Windows*, Philip Larkin refere-se ao modo como a posteridade é perversamente garantida por uma academia que não gosta de certos poetas, mas que precisa deles para sustento próprio. Numa versão grotesca da posteridade, apresenta-nos a história de um crítico cuja subsistência, e em particular a manutenção de uma certa forma de vida, depende daquilo que escrever sobre Philip Larkin. O seu futuro biógrafo, Jake Balokowsky, contrariado, apesar de trabalhar num gabinete luxuoso, tem a responsabilidade de contribuir para a sua fortuna literária, favorecendo o reconhecimento posterior do poeta que lhe coube em sorte. É para isso que lhe pagam e é por esse motivo que pode não ir dar aulas para Telavive. Larkin adverte

²⁷⁸ Alexandre O'Neill, “O'Neill, Santareno e Manuel da Fonseca conversando à vontade: diálogo sobre os críticos”, entrevista de Fernando Curado Ribeiro, *Almanaque*, Lisboa, Maio 1960, p. 147.

²⁷⁹ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 207.

para os custos da posteridade do seu trabalho, já que isso implica, por vezes, ficar preso a pessoas que não o compreendem, que não percebem a sua obra e que não gostam de si. Do futuro biógrafo depende a sua imagem presente e futura, e a única coisa que não escapa ao poeta é a antecipação da sua figura reduzida a estereótipo.

Casos bolorentos das sebatas de Psicologia,
Tipos que não querem gozar, ou que algo aconteça –
Da velha guarda, por natureza lixados da cabeça.²⁸⁰

O poeta inglês Philip Larkin tem um entendimento semelhante ao de Alexandre O'Neill quanto à poesia, ao meio literário e à academia. A leitura das entrevistas de Larkin, menos frequentes, e as de O'Neill, mais participativo na imprensa do seu tempo, revela opiniões coincidentes. Ambos rejeitam a profissionalização do poeta, que não deve ser escritor a tempo inteiro; desconfiam do trabalho académico e da crítica literária; preocupam-se mais com o modo de dizer as coisas do que com a grandeza da matéria dos seus poemas; e deflacionam expectativas em relação à poesia que escrevem.

Na entrevista que Larkin concede à *Paris Review*, em 1982, uma cedência invulgar para quem sempre evitou exposição pública, e que se concretiza através de respostas por correio, domina o tom de auto-depreciação:

Tenho a impressão de que não disse nada de interessante. Deve ter percebido que nunca tive “ideias” sobre poesia. Para mim, foi sempre pessoal, quase um alívio ou solução física para fazer face a um conjunto de necessidades urgentes: querer criar, justificar, louvar, explicar, exteriorizar, dependendo das circunstâncias.²⁸¹

²⁸⁰ Philip Larkin, *Janelas Altas*, tradução de Rui Carvalho Homem, Lisboa, Cotovia, 2004, p. 66.

²⁸¹ Philip Larkin, *Paris Review. The Art of Poetry n.º 30*, entrevista de Robert Phillips, in *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955- 1982*, London, Faber and Faber, 1984, p. 76.

A propósito de possíveis influências, entendidas pelo entrevistador como estudo de outros poetas, Larkin rejeita, veementemente, a possibilidade de se fazer uma coisa como “estudar” poetas²⁸². A pergunta sobre o facto de partir de imagens banais como ponto de partida para a elaboração dos seus poemas constitui nova oportunidade para recusar os exercícios exegéticos, incluindo o da auto-interpretação: “Lembro-me de dizer uma vez - eu não consigo compreender aqueles sujeitos que vão às universidades americanas explicar como escrevem os seus poemas: é como andar de um lado para o outro a explicar como se dorme com a sua mulher”²⁸³. Numa entrevista à *Observer*, Larkin ridiculariza a imagem de um poeta a fazer uma residência artística numa universidade: “Eu não quero andar de um lado para o outro a fingir que sou eu.”²⁸⁴ A sua modéstia chega ao ponto de ver a falta de bibliografia crítica sobre a sua obra como lisonjeiro. Não haver muito a dizer sobre o poema é encarado de maneira positiva, pois significa que a sua leitura é suficiente, ou seja, é claro aquilo que ele diz.²⁸⁵

A rejeição de auras poéticas vê-se também na forma como, quer Larkin quer O'Neill, separam a vida profissional da actividade de fazer poesia, sendo que uma não é superior à outra. Tal como O'Neill, que teve vários trabalhos, Larkin nunca foi poeta a tempo inteiro, sendo o seu dia-a-dia ocupado com a profissão de bibliotecário. Apesar de considerar possível viver como escritor e poeta, na condição de se estar disponível para pertencer ao meio literário e à indústria cultural do seu país, Larkin defende a ideia de que se deve ter um emprego e escrever apenas no tempo livre, à semelhança de Anthony Trollope, que conciliava a escrita dos romances com a profissão de funcionário dos correios.²⁸⁶ Larkin não se mostra, então, preocupado com a possibilidade de não haver leitores de poesia no futuro,

²⁸² Cf. Philip Larkin, *idem*, p. 67.

²⁸³ Philip Larkin, *idem*, p. 71.

²⁸⁴ Philip Larkin, *idem*, p. 51.

²⁸⁵ Cf. Philip Larkin, *idem*, pp. 53-54.

²⁸⁶ Cf. Philip Larkin, *idem*, pp. 61-62.

mas sim com a hipótese de a poesia se tornar oficial e subsidiada, julgando este apoio uma maneira de fazer desaparecer um contacto que se quer compulsivo e natural entre quem escreve e quem lê.²⁸⁷

A hostilidade em relação ao mundo académico não é incompatível com ter ideias sobre poesia. Não se deve inferir da diminuição da importância daquilo que se diz ou se escreve sobre literatura que Larkin e O'Neill não têm opiniões sobre o assunto. A propósito de algumas críticas que lhe fazem, considerando os seus temas favoritos a derrota e a fraqueza, Larkin revela o entendimento que tem da poesia e daquilo que a crítica literária deveria fazer: “Penso que um poeta deve ser julgado pelo que faz com os seus temas, não pelo que são os seus temas (...). Um poema sobre o fracasso pode ser um sucesso”²⁸⁸.

Na verdade, há poemas sobre o fracasso que são grandes poemas, mas a crítica incorre, muitas vezes, na tendência para prestigiar os poetas e destacar os temas grandes da humanidade, maiusculizando nomes concretos: o poeta *x* escreve sobre a Morte, o poeta *y* escreve sobre o Tempo. O que diferencia os poetas é a maneira como falam sobre determinados assuntos, e a grandeza de um poema como “Toads” de Larkin deve-se à imagem encontrada, um sapo, para representar o trabalho. Por sua vez, a impertinência de uma mosca, elevada à condição de Musa²⁸⁹, é um sucesso de O'Neill, ainda que se fale do falhanço dos poetas.

Numa entrevista de 1980, a propósito da edição das suas crónicas, O'Neill diz o mesmo que Larkin, valorizando a maneira de contar as coisas em detrimento dos assuntos: “a crónica é mais uma actividade voluntária e um exercício do gosto de escrever. Tanto assim que há tempos fiz uma afirmação que escandalizou alguns

²⁸⁷ Cf. Philip Larkin, *idem*, p. 56.

²⁸⁸ Philip Larkin, *idem*, p. 74.

²⁸⁹ Referência ao poema “Albertina ou O insecto-insulto ou O quotidiano recebido como mosca”.

amigos: ‘contar é a maneira de contar’”.²⁹⁰ Larkin explica ainda a morosidade do seu ritmo de escrita por procurar não tanto o que dizer mas como dizer, o que leva tempo.²⁹¹

Também quanto à designação de poeta satírico, ambos tiveram reacções parecidas. Larkin não se considera um poeta satírico, porque “para se ser satírico, tem de se pensar que se sabe mais que todos os outros. Eu nunca fiz isso”²⁹². Além da entrevista já referida²⁹³, também a crónica “A sátira, arma perigosa” constitui a reacção de O’Neill ao epíteto de poeta satírico: “devo dizer que estou farto, quase... saturado, de ser apontado como poeta satírico”²⁹⁴. O’Neill reconhece a descoberta de que “havia em Portugal minas de dadaísmo e que bastava lá ir com a picareta e retirar um bom bocado”²⁹⁵, o que não significa que toma uma atitude altiva face ao ridículo alheio. Pelo contrário, não se considera melhor do que os outros: “quando rio, rio-me também de mim”²⁹⁶.

Larkin e O’Neill também chegam a organizar antologias poéticas e têm um entendimento coincidente em relação a esta tarefa. Na crónica “‘As duzentas mulheres’ de Miguel Torga”, o poema “Lezíria” é pretexto para um exercício de exegese literária, rejeitado pelo autor e deflacionado pelo título jocoso: “não sou exegeta, porque não posso e, se pudesse, já não quereria. A exegese literária, hoje, é um trabalho científico que não se compadece com a passarinheira palpitação dos amadores”²⁹⁷. Toda a crónica diz muito do que O’Neill pensa sobre poesia e sobre antologias poéticas, apresentando uma crítica tão elíptica quanto perspicaz. Se não é

²⁹⁰ Alexandre O’Neill, “Contar é a maneira de contar”, entrevista de Sousa Neves, Lisboa, *A Capital*, 11 de Dezembro de 1980, p. 21.

²⁹¹ Cf. Philip Larkin, *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber and Faber, 1984, p. 75.

²⁹² Philip Larkin, *idem*, p. 73.

²⁹³ Cf. Alexandre O’Neill, “Não me vejo como poeta satírico”, entrevista de António Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Agosto de 1984.

²⁹⁴ Alexandre O’Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 158.

²⁹⁵ Alexandre O’Neill, “A minha poesia tende para o epigrama”, entrevista de António Carvalho, *A Capital*, Lisboa, 24 de Outubro de 1979, p. 5.

²⁹⁶ Alexandre O’Neill, “Dez minutos com Alexandre O’Neill”, *A Capital*, Lisboa, 1 de Maio de 1968, in “Literatura e Arte”, p. 7.

²⁹⁷ Alexandre O’Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 163.

um trabalho científico, é um excelente trabalho de “palpitações” amadoras, não exibindo aquilo que não se tem. Pelo pouco, aliás, percebemos que há ciência e astúcia crítica, discretamente sugeridas e reveladas no momento mais oportuno.

Nesta crónica, a propósito do poema de Miguel de Torga, O'Neill apresenta o índice hipotético da sua antologia pessoal, cujo princípio de organização não se baseia na canonicidade dos poetas, mas na qualidade dos poemas, mais importantes do que os poetas. Há grandes poemas, e tanto faz se foram escritos por grandes poetas, pequenos ou grandes poetas menores. Esta lista não pretende ser definitiva, deixando as reticências finais da enumeração espaço aberto à inclusão de outros textos, e a heterogeneidade de poetas e poemas é ditada pelo gosto: desde “O Bailador de Fandango” de Pedro Homem de Mello ao “Canto de Mim Mesmo” de Walt Whitman.

Em “Escolher Vinicius”, prefácio à antologia de Vinicius de Moraes, O'Neill, que não é só o poeta de “Um adeus português”, selecciona poemas sem obrigatoriedade: “Vinicius não é só o ‘Soneto de Fidelidade’, o ‘Soneto do Amor Total’, a ‘Garota de Ipanema’”.²⁹⁸ O'Neill não se considera leitor especializado de Vinicius, não se submetendo aos critérios que regem antologias com propósitos históricos e críticos. O seu critério de selecção é um exercício de gosto, que não é diferente de outros prazeres que tem na vida.

Escolher Vinicius foi, finalmente, questão de prazer. Razoável conhecedor da sua Obra, só agora tive a oportunidade de me dar conta de quanto ela é importante para a formação duma coisa que se chama gosto, esse gosto que pomos em comer, em amar, em conviver.²⁹⁹

Philip Larkin tem a oportunidade de organizar uma antologia de referência (com predecessor ilustre, Yeats), *The Oxford Book of Twentieth-Century English*

²⁹⁸ Alexandre O'Neill, *Vinicius de Moraes - O Poeta Apresenta o Poeta*, Lisboa, D. Quixote, 1969, p. 12.

²⁹⁹ Alexandre O'Neill, *idem*, pp. 13-14.

Verse. O seu biógrafo, Andrew Motion, não deixa de assinalar a estranheza de um poeta como Larkin aceitar esta tarefa, mais adequada a um poeta que anseia por publicidade.³⁰⁰ No curto prefácio que escreveu para esta antologia, Larkin explica que a inclusão dos poemas se deve à sua representatividade e não às pessoas que os escreveram. Larkin não tem preocupações críticas ou históricas nem propósitos didáticos. Ao contrário de uma antologia organizada por Jorge de Sena, a sua fidelidade é aos poemas e não aos indivíduos, pretendendo ter um efeito apenas: dar prazer aos leitores.³⁰¹

O'Neill e Larkin são capazes de exercícios de auto-depreciação, pondo em causa o seu trabalho, e não têm medo de falar nos seus defeitos, porque não vêm na actividade que desenvolvem, a escrita de poemas, qualquer tipo de imunidade aos defeitos de todos os homens. Quando interrogado sobre um defeito como escritor, Larkin responde que o seu “defeito secreto é não ser muito bom como toda a gente”³⁰², referindo-se, em cartas a amigos, aos seus defeitos físicos: a gaguez, a falta de visão e de cabelo³⁰³. O poema “Caixadòclos” não deixa de ser um retrato de alguém que não encobre os seus defeitos físicos e poéticos. Larkin e O'Neill não são, então, poetas que tenham medo que a auto-ironia e a auto-crítica comprometam a sua reputação literária.³⁰⁴

A passagem famosa de Donald Davie, referida na introdução da tese, acerca das expectativas reduzidas de Larkin em relação à sua poesia, é uma crítica em

³⁰⁰ Cf. Philip Larkin, “Preface”, in *The Oxford Book of Twentieth-Century English Verse*, Oxford University Press, 1973, p. v.

³⁰¹ Cf. *idem*, p. xii.

³⁰² Philip Larkin, *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber and Faber, 1984, p. 74.

³⁰³ Cf. Laurence Lerner, *Philip Larkin, Writers and Their Work*, United Kingdom, 2.^a edição, p. 38.

³⁰⁴ Ao contrário de Jorge de Sena, Philip Larkin não se preocupa com a fama ou com ser um poeta laureado. Sena foi um *outsider* contrariado, para quem um prémio seria uma honra muito ansiada. Larkin, por sua vez, foi um *outcast* por opção própria, entendendo o prémio mais como uma “ordália” do que como uma honra. (cf. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*, p. 75.)

diferido que se adequa plenamente ao caso do poeta Alexandre O'Neill.³⁰⁵ Neste ensaio, Davie reconhece a importância de um poeta de curto fôlego, assinalando o facto de a magreza da sua obra e a lentidão na sua publicação parecerem contradizer o peso e importância que Davie quer atribuir a Larkin: considera-o a figura central da poesia inglesa do pós-1945.³⁰⁶ Alexandre O'Neill, por sua vez, apesar de não trabalhar para esse objectivo, é um dos poetas mais significativos da segunda metade do século XX português. No entanto, se as expectativas reduzidas de Larkin são sublinhadas por um crítico e poeta, as de O'Neill são sobretudo destacadas pelo próprio.

O'Neill, na primeira quadra do poema “Re Dimezzato”, conta que faz uma poesia “nunca dantes poesia”, o que lhe pode valer falta de atenção e de compreensão. Além da evidência dos ecos da proposição d'*Os Lusíadas*, O'Neill mostra que uma poesia que tem como fonte de inspiração as “minas do áspero” pode não ser reconhecida como poesia de grande qualidade. O tempo não é favorável, e a crítica também não, a quem como O'Neill admite acertar versos, esporadicamente.

Das minas do áspero vou tirando
resmungo, sobreceño, catadura.
Uma forma exterior de ir navegando
por mares nunca dantes literatura.

É que, nesta aguadilha, meus irmãos
em custaneiro, o tempo vai malino
para quem apurar, por sua mão,
o que possa, no grosso, haver de fino.³⁰⁷

305 “Larkin’s poetry of lowered sights and patiently diminished expectations”, in Donald Davie, “Landscapes of Larkin”, in *Thomas Hardy and British Poetry*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 71.

306 Donald Davie, *idem*, pp. 63-64.

307 Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 408.

João Gaspar Simões é possivelmente o primeiro crítico a dar a O'Neill o epíteto de “novo Nicolau Tolentino”, parentesco justificado pelo “seu estro altivamente satírico”³⁰⁸. É também Gaspar Simões que, numa crítica à antologia de crónicas, *As Andorinhas Não Têm Restaurante*, declara o estilo “gavroche” do poeta, lamentando o facto de por vezes ser “mais *gavroche* que poeta”³⁰⁹. Este comentário recorda, evidentemente, a célebre reacção de Ramalho Ortigão à poesia de Cesário, aconselhando-o a ser menos verde e mais Cesário. Cedo se atribui a O'Neill a relação filial com os poetas satíricos do século XVIII, de que nunca mais se livrará, e cedo também é sugerido que a poesia de O'Neill tem pouco de poético e mais de brincadeira prosaica.

A ideia do prosaísmo de temas e de linguagem é o argumento defendido por Eduardo Prado Coelho no ensaio “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill”. Segundo Prado Coelho, a poesia de O'Neill vive da impossibilidade de se tornar poesia poética e, por esse motivo, atribui-lhe a designação de poesia “proseada”.

O escândalo da literatura de O'Neill consiste em afirmar que a sua poesia é (excepto em raros momentos de tentação) irremediavelmente prosa, e é prosa, não porque o seu autor seja desprovido daquele mínimo de qualidades que permitem fazer versos aceitáveis, mas porque nega ostensivamente o universo de irreabilidade e convivência que a poesia pretende construir.³¹⁰

Críticas como esta contribuem, como muito bem nota o próprio Alexandre O'Neill, para negar o estatuto de poético àquilo que faz. A parte do estatuto é-lhe

³⁰⁸ João Gaspar Simões, “Alexandre O'Neill: II - *No Reino da Dinamarca*”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo I, Lisboa, INCM, 1999, p. 349.

³⁰⁹ João Gaspar Simões, “Alexandre O'Neill: *As Andorinhas não Têm Restaurante*”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo II, Lisboa, INCM, 1999 p. 440

³¹⁰ Eduardo Prado Coelho, “A Impossibilidade da Poesia na Poesia de Alexandre O'Neill”, in *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, p. 184.

negligenciável, mas a parte da poesia é reivindicada constantemente, mesmo não entendendo a poesia como superior a outras coisas mais ou menos banais da vida: “a conversa visceral fiada/ que os versos são, primeiro.// Em qualquer dos casos, venham mas é versos,/ bem tirados, acabados, tersos”³¹¹.

O'Neill não perpetua a fronteira, cujo fim já tinha sido anunciado por Wordsworth, no prefácio às *Lyrical Ballads*, entre a linguagem de todos os dias e a linguagem poética. Ora, poetas que não fazem esta distinção ficam com frequência em lugares pouco definidos na história da literatura portuguesa, porque assim não são fáceis de catalogar. Os poetas têm de apresentar filiação – O'Neill é descendente de Tolentino - e têm de ter uma linguagem poética, caso contrário são apelidados de “gavroche das letras” ou de “hábeis prosadores em versos”. Um gesto típico de catalogação é a inscrição de um poeta numa escola literária. No caso de O'Neill, são sistemáticas as tentativas da sua inclusão na história do Surrealismo português.

No prefácio às *Poesias Completas* de Alexandre O'Neill, Clara Rocha entende esta edição como um meio de consagração do poeta, servindo-se deste argumento para justificar a necessidade de apresentar algumas “linhas de leitura” sobre o autor: “Mas, uma vez que a poesia de Alexandre O'Neill começa a instalar-se definitivamente na História da Literatura (até com a presente edição na 'Biblioteca de Autores Portugueses' da Imprensa Nacional), talvez façam sentido páginas de metalinguagem a acompanhá-la”.³¹² As páginas de metalinguagem anunciadas pela autora do prefácio correspondem a uma tentativa de demonstrar a inscrição de O'Neill no movimento surrealista, através de uma pesquisa arqueológica que exumará “o rasto do surrealismo” na sua poesia. Servindo-se de todo o aparato da crítica e de críticos do Surrealismo, Clara Rocha fará depender a originalidade da poesia de O'Neill da sua pretensa ligação à vanguarda surrealista. Dessa pesquisa de

³¹¹ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 242.

³¹² Clara Rocha, “Prefácio”, in Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*, Lisboa, INCM, 1990, p. 10.

vestígios surrealistas, a autora enumera aquelas que considera as principais características do projecto poético de O'Neill, fazendo-as coincidir com o programa do Surrealismo: desde a libertação da palavra, através de técnicas como a escrita automática, passando pela colagem, pelo ludismo da criação, até ao humor e à ironia.

O símile que utilizo – o da investigação arqueológica – está em conformidade com a noção que o próprio O'Neill tem de um determinado tipo de crítica: aquela que, em vez de esclarecer, obscurece a leitura do poeta, dedicando-se a exercícios de obnubilação. Numa entrevista a Baptista-Bastos, a uma pergunta sobre a expressão actual do Surrealismo, O'Neill responde: “Está gloriosamente empalhado. Pelo menos em Portugal. Até já há teses universitárias sobre o Surrealismo... Quando há tese, há cadáver.”³¹³ O trabalho académico e a crítica literária têm tendência para trabalhar sobre coisas mortas, mas pior que ter o cadáver sobre a mesa é tirar dos bolsos “diversas partes do corpo para as fixar nos sítios próprios”.³¹⁴ Uma vez mais, o alvo da crítica de Alexandre O'Neill é a pretensão da exegese literária. Por isso, aconselha a que se leiam sobretudo as obras, evitando a tentação do “gosto vicioso pela leitura de obras sobre obras de arte”³¹⁵.

Apesar de rejeitar a sua associação à aventura surrealista, rejeição declarada desde logo no aviso ao leitor em *Tempo de Fantasma*, em 1951, os críticos persistem nesta associação. Para a legitimar, fazem um inventário das técnicas mais utilizadas pelos surrealistas. Em entrevista, O'Neill volta a referir este assunto: “Eu talvez nunca tenha sido um poeta surrealista. Num artigo para uma revista

³¹³ Alexandre O'Neill, “O Surrealismo está gloriosamente empalhado”, in *O Ponto*, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1982, pp. 16-17.

³¹⁴ T.S. Eliot, *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães, 2.^a edição, 1997, p.47.

³¹⁵ T. S. Eliot, *idem*, p. 48.

italiana³¹⁶, escrevi que ‘preferi o dizer ao imaginar’ e isso talvez explique o facto. Suponho que hoje em dia não tenho nada a ver com o Surrealismo”.³¹⁷

A ascendência, o estilo, a escola e os temas são os tópicos que um determinado tipo de crítica percorre. Portugal como tema é aspecto destacado por alguns críticos da sua poesia e desenvolvido no ensaio de Maria Antónia Oliveira, *A Tristeza Contentinha de Alexandre O'Neill*: “da leitura da obra poética de O'Neill, surge, nitidamente, um tema nuclear, incontornável numa análise da sua poesia: Portugal e os portugueses”.³¹⁸ A obsessão por Portugal e pelos portugueses é retratada poeticamente por O'Neill, e Maria Antónia Oliveira analisa poemas em que o país é referido explicitamente, como os casos de “Um Adeus Português”, “País Relativo” e “Portugal”. Neste ensaio, corrobora-se, afinal, a ideia de que O'Neill faz uma poesia pouco poética, inestética, invadida pelo real, recuperando também a tese defendida por Eduardo Prado Coelho. Desta vez, justifica-se a falta de poesia na sua poesia pela falta de esteticização da existência. Para Maria Antónia Oliveira, é Portugal que, por ser uma realidade feia, impossibilita o sublime na poesia de O'Neill.³¹⁹

O'Neill não escapa também ao tema da identidade portuguesa, sob a influência da análise de Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*, de que o texto “Para nascer, pouca terra; para morrer, toda a terra”, prefácio a *Portugal*³²⁰, é uma versão humorística e o avesso da psicanálise mítica do destino português. Este texto, posterior ao livro de Eduardo Lourenço, de 1978, substitui a versão sublime da essência portuguesa pelo grotesco da história popular da sopa de pedra, cuja virtude é mais pícara que heróica. A recuperação do moral da nação, segundo a resposta de Fernando Pessoa ao inquérito “Portugal, Vasto Império”, passa por renovar um

³¹⁶ Referência ao texto “A marca do surrealismo” publicado em *Quaderni Portoghesi* 3, Primavera de 1978.

³¹⁷ Alexandre O'Neill, “Contar é a maneira de contar”, entrevista de Sousa Neves, *A Capital*, 11 de Dezembro de 1980, p. 21.

³¹⁸ Maria Antónia Oliveira, *A Tristeza Contentinha de Alexandre O'Neill*. Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 10.

³¹⁹ Maria Antónia Oliveira, *idem*, p. 56.

³²⁰ Nova Iorque, Scala Books, 1983.

grande mito nacional, defendo a reconstrução do mito sebastianista³²¹. O'Neill propõe uma alternativa à eterna espera de D. Sebastião: "Se algo pode resgatar-nos, ele reside nesse verdadeiro programa de vida mítica que é a Nau Catrineta".³²²

A atenção, com vários momentos de distração, dada à poesia de O'Neill esquece-se frequentemente de explicitar a relação entre a sua poesia e as intenções (e não precursores, escolas, linguagem e temas) que estão na origem dos seus poemas. Falar da poesia de O'Neill implica falar de Alexandre O'Neill, não perpetuando tópicos que arrumam o seu caso para as prateleiras *inofensivas* da história da literatura portuguesa, que se rege apenas por temas maiúsculos: Portugal, Identidade Portuguesa, Lisboa, Ternura, Humor, Sátira dos Costumes, Quotidiano, Realidade, Prosaísmo.³²³

Tendo por base a leitura da poesia, das crónicas, das entrevistas e de poetas que têm uma dicção semelhante, é possível rever a posição de O'Neill na história da literatura portuguesa. A revisitação de alguma crítica sobre a poesia de O'Neill serve para mostrar a necessidade de evitar rótulos precipitados e de evitar o recurso a toda uma terminologia histórico-literária para compreender uma poesia que fala de si mesma, a poesia de um poeta que nos mostra como é que ela é e cuja linguagem se adequa à percepção das coisas e à sua "consciência angustiada". As críticas que comento de seguida prestam atenção à poesia e ao poeta Alexandre O'Neill e resistem à tendência para defender ligações inalienáveis entre poetas e tradições

³²¹ Fernando Pessoa, *Prosa Publicada em Vida*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 352.

³²² Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 203.

³²³ Se lermos os títulos das críticas presentes no número de homenagem da revista *Relâmpago* (n.º 13, Outubro de 2013) a Alexandre O'Neill, verificamos que todos dizem o mesmo: "O terrivelmente real. Acerca da poesia de Alexandre O'Neill", de Maria Andresen de Sousa Tavares, em que novamente O'Neill é associado ao Surrealismo e se mostra como as técnicas surrealistas contribuem para a sua poesia; "Uma poética do humano", de Nuno Júdice, também defende "o lado concreto desta poesia" e a "atenção sensorial à realidade e ao quotidiano português", a que não escapa a herança de Cesário Verde (é uma "poesia lisboeta" e a ternura "serve de contraponto a essa visão cáustica da realidade portuguesa"); ou "Uma dicção do real", de Gastão Cruz, que volta a sublinhar "a precisão de abordagem da realidade mais próxima".

poéticas, entre poetas e temas, entre poetas e escolas literárias, entre poetas e história da literatura nacional.

Na palestra intitulada “Alguns poetas de 1958”, Jorge de Sena fala de quatro poetas e apresenta os seus últimos livros publicados. São eles Merícia de Lemos, Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner e Alexandre O’Neill. Sena destaca o destino comum que os aproxima: “esses quatro poetas partilham comigo, de certo modo, de um destino comum: o de não serem unanimemente reconhecidos como tal, ou o mérito não ser devidamente apreciado, ou de ser apreciado equivocadamente, em função do que não é o mais importante e o maior da poesia que escrevem”³²⁴. Quer fazer a justiça que ainda não foi feita e dar a cada um destes poetas um lugar mais acertado na história da poesia portuguesa, de maneira a não prolongar equívocos. Este gesto de Jorge de Sena é frequente em vários momentos da sua obra e a ele não são alheias preocupações quanto a críticas que lhe são feitas, ao silêncio dos críticos e à incompreensão de quem o lê.

Este ensaio de Jorge de Sena constitui possivelmente a crítica mais antiga, e uma das mais perspicazes, que se fez à poesia de Alexandre O’Neill, em particular ao seu segundo livro de poemas, *No Reino da Dinamarca* (1958), aspecto também notado por Maria Antónia Oliveira³²⁵. Aquela que possivelmente constitui uma das primeiras críticas sobre a poesia de O’Neill foi poucas vezes lida e raramente citada.

Antes de se ocupar do livro, Sena ocupa-se da pessoa de Alexandre O’Neill, destacando um aspecto do seu retrato físico, a aparência de “corvo benigno”. A relação metonímica entre O’Neill e um corvo está presente no célebre “Auto-retrato”, no qual o próprio associa a asa de corvo ao seu cabelo: “Cabelo asa de corvo”³²⁶. A benignidade do corvo é também um aspecto do retrato moral do poeta,

³²⁴ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 198.

³²⁵ Cf. Maria Antónia Oliveira, *Alexandre O’Neill, Uma biografia literária*, Lisboa, D. Quixote, p. 131.

³²⁶ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 171.

que tem implicações literárias que importam a Jorge de Sena. Este “corvo benigno” opõe-se, assim, à malignidade do poeta Mário Cesariny, e a defesa de O’Neill quanto à acusação de traidor do grupo surrealista serve de pretexto para o ataque *ad hominem*, afastando O’Neill da figura maligna de Mário Cesariny.³²⁷

Contrariando o tom de *mea culpa* que se atribui aos dissidentes do Surrealismo, Jorge de Sena liberta O’Neill da carga pesada que é a persistência da crítica na ligação de O’Neill à aventura surrealista. Ainda que tenha sido membro fundador do Grupo Surrealista de Lisboa, pode optar por fazer um percurso a *solo*, sem ter de pagar dívidas a grupos, liberdade que o próprio Sena sempre reivindicou para si. Neste comentário, Sena acaba por fazer aquilo de que a crítica posterior se esquece tantas vezes: ler a poesia de O’Neill sem pensar na sua associação ao Surrealismo, movimento que não teve um impacto tão significativo na sua poesia.

Num pequeno texto autobiográfico publicado no *Diário Popular* em 1959, um ano depois desta crítica de Jorge de Sena, O’Neill refere de passagem o seu percurso literário até então, sendo particularmente esclarecedores os silêncios acerca do Surrealismo, que é mencionado uma única vez como episódio biográfico negligenciável: “Germinações poéticas. Neo-realismo de ir-ver-o-povo-aos-domingos. Surrealismo. Publicação do primeiro livro. Novos risos de troça em plena rua. Outra vez neo-realismo, mas desta vez fervoroso. Publicação do segundo livro nos ‘Cadernos de Poesia’”.³²⁸

Na parte dedicada ao comentário do livro *No Reino da Dinamarca*, Sena apresenta as suas ideias sobre a poesia de Alexandre O’Neill. Da sua leitura, torna-

³²⁷ As incompatibilidades pessoais e literárias entre Mário Cesariny e Jorge de Sena são antigas. É conhecida a polémica a propósito das traduções dos manifestos surrealistas por Jorge de Sena, atacadas por Mário Cesariny no texto “Contra o prefácio de Jorge de Sena”, em 1972 (in *As mãos na água a cabeça no mar*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, pp. 189-199). A obra literária de Jorge de Sena contempla ataques contundentes à figura de Cesariny, desde passagens depreciativas nos *Diários* (cf. anos de 1953-54) à obra de ficção como o conto “Boa Noite”, de 1961, incluído em *Os Grão-Capitães*, e ainda alguns poemas das *Dedicácias*.

³²⁸ Alexandre O’Neill, “O público volta as costas à poesia quando as coisas começam a complicar-se”, *Diário Popular*, Lisboa, 10 de Outubro de 1959, p. 6.

se claro que vários equívocos, apesar das chamadas de atenção de Sena, persistem na crítica posterior a esta palestra. O primeiro a ser referido é, justamente, a dificuldade de entender a poesia de O'Neill como poesia.

A sua poesia, para pessoas pouco familiarizadas com a poesia moderna contemporânea (...), será tudo menos poesia – terá graça, espírito, terá humor, terá por vezes um dolorido acento lírico, mas lá poesia é que não é. Para aqueles que, excessivamente ou pretensamente familiarizados com o que supõem ser a moda literária ou a fidelidade a cânones determinados, tudo julgam apaixonadamente, a sua poesia é um compromisso anedótico e talentoso entre o surrealismo, que continua a ser um dos seus traços fundamentais, e formas ultrapassadas de arte poética exercida e cultivada como tal. Acontece, porém, que nada disto é legítimo verdadeiramente.³²⁹

Na entrevista a António Mega Ferreira, o “anedótico” é referido por O'Neill como uma das coisas que os leitores vão, precipitadamente, à procura na sua poesia, apresentando este argumento como possível causa para o sucesso editorial de *Poesias Completas*.³³⁰ Sena, antecipando-se a críticos posteriores, põe em causa dois lugares-comuns da crítica sobre a poesia de O'Neill: para uns, a graça, o espírito e o humor não são compatíveis com uma determinada noção de poesia; para outros, a poesia de O'Neill está entre duas coisas distintas. Esta segunda reacção à poesia de O'Neill tem vários ecos na crítica literária. A preposição “entre” é utilizada por alguns críticos para sublinhar a ideia de que a poesia de O'Neill consegue a proeza de conjugar pretensos opostos: entre o Surrealismo e a tradição literária portuguesa, entre o humor e a ternura, entre o sublime e o lugar-comum. A par dos temas em maiúscula, alguma da crítica portuguesa procura binómios

³²⁹ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Idem, p. 203.

³³⁰ Cf. “Não me vejo como poeta satírico”, entrevista de António Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Agosto de 1984, pp. 5-6.

conciliadores para caracterizar a poesia e os poetas, binómios que, uma vez mais, afastam os poetas das suas verdadeiras intenções.³³¹

Na mesma palestra, Sena considera que uma poesia “autêntica” raramente é bem recebida e poucas vezes é entendida como poesia, “porque é poesia autêntica, sem complacência, sem mistificações, sem ponta por onde se lhe pegue. É típico da poesia autêntica, da que não é evasiva, não ter por onde se pegue para fugirmos à consciência, à lucidez, à crua luz da verdade moral.”³³² Os versos de O’Neill mostram que, felizmente, a sua poesia não tem ponta por onde se lhe pegue, isto é, não tem receitas para se fugir à dureza da vida ou para se encontrar a felicidade: “Não é a poesia caixa de música/ ou a poesia piolho místico enterrado no sebo destes dias/ ou qualquer outra/ que podem dissolver a tua alma/ tão problemática/ no vinho da beatitude”.³³³

Lendo a poesia de O’Neill, que ainda só ia no segundo livro publicado, Jorge de Sena não cede à conveniência de ver compromissos em tudo. Dizer que uma coisa está entre uma e outra coisa é menos comprometedor do que ler e dizer o que se pensa sobre o assunto. Sena define a poesia de O’Neill com a expressão “lirismo crítico”: “o lirismo de O’Neill é, antes de mais, um lirismo crítico, isto é, uma poesia de observação e do comentário das reacções do poeta às solicitações e hipocrisias do mundo que o rodeia”³³⁴. Nesta passagem, Jorge de Sena não inaugura o tópico que a crítica posterior da poesia de O’Neill repete diversas vezes: o poeta satírico que faz o retrato desapiedado dos costumes dos portugueses contemporâneos. Sena apresenta uma ideia que tem por onde se pegar, pois a ideia de que a poesia de

³³¹ Veja-se, a título de exemplo, o gosto pela conciliação de antíteses na crítica que David Mourão-Ferreira publica n’A *Capital* (22/08/1986) do dia seguinte à morte de Alexandre O’Neill: “Uma voz, enfim, que exemplarmente se mostrou capaz de equilibrar, com humor e rigor, ironia e medida, fantasia e domínio, ‘abandono’ e ‘vigilância’, a expressão das emoções e a representação do quotidiano. (...) Vindo do surrealismo (...) soube conciliar tal contributo que lhe vinha de fora com um veio autóctone da nossa poesia”.

³³² Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 199.

³³³ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 32.

³³⁴ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 203.

O'Neill é "lirismo crítico" é mais promissora do que dizer tratar-se apenas de um poeta satírico. Sena não recusa, como outros o fazem, as graças do lirismo a Alexandre O'Neill, mostrando que a consciência do poeta no seu poema é mais importante do que fazer um retrato da realidade.

Retomando o retrato do poeta como um "corvo benigno", esta crítica tem a mais-valia de não se deixar enganar pelo lado inofensivo de quem gosta de fazer piadas com a língua. Jorge de Sena sabe que isso é um exercício de inteligência mais próximo do corvo e menos da suposta benignidade. O "mau gosto" que alguns lhe atribuem, e que outros tentam disfarçar associando-o a técnicas do Surrealismo, é "explorado até aos requintes do bom gosto"³³⁵, reconhecendo Sena na poesia de O'Neill "uma admirável linguagem nova" que, se se serve da anedota, do inventário surrealista, do trocadilho ou da metáfora absurda, não é com a finalidade de *fazer* Surrealismo, sendo a sua poesia o avesso daquela "hipocrisia do sentimento ou da inteligência poética".³³⁶

Porém, a imagem de "corvo benigno" não se esgota aqui, como evidenciei na introdução da tese, na qual referi o uso que faço do adjetivo "benigno". Este serve para caracterizar a posição que Alexandre O'Neill tem na história da literatura, que, ao contrário de Jorge de Sena, não alimenta polémicas nem é um poeta impositivo e esmagador. Neste sentido, Alexandre O'Neill aproxima-se de uma descrição mais amena como a de "Tradition and The Individual Talent" de Eliot, ou a de W. Jackson Bate em *The Burden of The Past and The English Poet*, ao passo que Sena é um caso de poeta que se adequa à descrição hiperbólica do percurso do poeta forte, descrito em *The Anxiety of Influence*.

A ideia de que há grandes poetas menores, como defenderei na secção seguinte, é, para Harold Bloom, um contra-senso. Bloom é taxativo quanto à

³³⁵ Jorge de Sena, *idem*, p. 204.

³³⁶ Jorge de Sena, *idem*, p. 203.

classificação dos poetas: ou se é grande ou se é menor; ou se é precursor ou se é efebo. O facto é que há casos de poetas que põem em causa a sua teoria da influência, sobretudo a ideia da obrigatoriedade da relação polémica entre pares. Em textos mais tardios, como é o caso de *The Western Canon*, Bloom considera “idealistas” os poetas que rejeitam a angústia. Ao analisar o caso de Jorge Luis Borges, a que me referi já na introdução da tese, enfatiza sobretudo a tentativa deste escritor em harmonizar a literatura e as influências poéticas, rejeitando aquilo que é para Bloom caracterizador do percurso de qualquer poeta forte: o *agon*.

Este “idealismo literário” está presente em várias crónicas de O’Neill. Na verdade, O’Neill tenta mostrar que isto não é nenhum ideal e que pode haver relações pacíficas entre os escritores. Na crónica “Um exemplo de camaradagem”, partindo do exemplo de dois escritores russos, deseja que relações benignas como aquelas que exemplifica vigorem entre escritores portugueses: “Quando porão em prática os escritores portugueses - os eternos desavindos - uma camaradagem assim?”³³⁷ O’Neill menciona a relação epistolar entre Tchekov e Gorki, mostrando que o primeiro, por ser mais velho e mais experiente, não tem de provocar nenhuma angústia de influência nem se serve de um tom paternalista nas cartas que envia. Comenta com “didáctica franqueza” os textos enviados por Gorki, sem que este fique “melindrado com as observações do seu maior-em-letras.”³³⁸ Nas passagens retiradas de três cartas de Tchekov são evidentes os atributos que O’Neill elogia na obra dos outros, coincidentes com aquilo que tenta fazer na sua. Assim, é natural que Tchekov critique a falta de contenção nas descrições da paisagem, aconselhando Gorki a encurtar, a condensar, a não “malbaratar gestos” e a tentar apostar na simplicidade da expressão.

³³⁷ Alexandre O’Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 145.

³³⁸ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 144.

Aquela que considero ser a primeira crítica atenta da poesia de O'Neill tem sucessores que, possivelmente, não a têm em conta, mas têm em conta a poesia de Alexandre O'Neill. Em *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Adolfo Casais Monteiro dedica um artigo à poesia de Alexandre O'Neill. Em 1963, reconhece o que poucas vezes é retomado por críticos posteriores, a saber, o facto de a poesia de O'Neill trazer saúde à literatura portuguesa. Ao invés de o associar ao Surrealismo e às técnicas surrealistas, reconhece na poesia de O'Neill uma “forma necessária de saúde poética”³³⁹, avessa à ideia de que a grandiloquência verbal é sinal de excelência poética.

Desde 1951, com a publicação de *Tempo de Fantasma*, Alexandre O'Neill delimitou uma área poética chocante para a ainda numerosa classe de leitores que identificam poesia com efusão sentimental, ou com grandiloquência verbal, ou com altas congeminações metafísicas retoricamente enoveladas.³⁴⁰

Também Alçada Baptista recusa o rótulo de surrealista, considerado apenas uma “moldura moral” com que Alexandre O'Neill entra na poesia portuguesa. Referindo-se ao poema “Autocrítica”, António Alçada Baptista comenta a ausência de exibição de qualquer tipo de superioridade no julgamento que faz de si e dos outros. Nele, o poeta “indaga em si o fenómeno da criação poética e nos oferece o resultado das suas pesquisas, sem auto-piedade nem auto-contemplação”.³⁴¹

Gaspar Simões, se nas primeiras críticas se fica pelo termo pouco abonatório de “gavroche” das letras, num artigo de 1979, “A originalidade de O'Neill”, põe em causa alguns dos preconceitos em torno da poesia de O'Neill. Defende que este “morde muito mais em si próprio – na sua carne poética – do que propriamente na

³³⁹ Adolfo Casais Monteiro, “A Poesia de Alexandre O'Neill”, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p. 300.

³⁴⁰ Adolfo Casais Monteiro, *idem*, p. 297.

³⁴¹ António Alçada Baptista, “Sobre a Poesia de Alexandre O'Neill”, in Alexandre O'Neill, *Feira Cabisbaixa*, Lisboa, Editora Ulisses, 1965, p. XX.

sociedade que o cerca”.³⁴² Apercebe-se também de que a consciência angustiada do poeta existe por detrás dos jogos de palavras e por detrás do sentido de humor. E, mais ainda, percebe que Alexandre O’Neill tem uma maneira de escrever poesia que o meio literário português dificilmente pode compreender.

E se os seus jogos de palavras, admiráveis jogos de palavras, enxertos em si mesmo de pernas de rã, não lhe consentem ainda que coaxe – a ele, à poesia que ele premonitoriamente anuncia –, permitem-lhe, pelo menos, que coaxeie, coxeie com uma mordacidade de que fica mais osso que carne, mais esqueleto que figura humana. Na poesia do autor de *A Saca de Orelhas* ouvem-se as patas dos cavalos do Apocalipse. Está a chegar o fim do mundo da retórica literária. E o supremo humor de Alexandre O’Neill está nisso mesmo: no ele enterrar os ossos dos outros poetas com os seus próprios também.³⁴³

Desafortunadamente, ainda não chegou ao fim “o mundo da retórica literária”. Contudo, há críticos que continuam a reconhecer esse gesto na poesia de Alexandre O’Neill. Miguel Tamen, na introdução a *Poesias Completas* pela Assírio & Alvim, faz a palinódia de grande parte da crítica sobre a poesia de O’Neill. O título da sua introdução, “A poesia”, um título nos antípodas de “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O’Neill”, parece rejeitar a tendência para considerar não poética ou pouco poética a poesia de O’Neill. Tamen não vê na edição completa da obra um gesto de canonização de um autor, sendo que a reedição das *Poesias Completas* não é garantia da fama de O’Neill. O próprio Alexandre O’Neill recusa, como já referi, a sua consagração e institucionalização, atribuindo o sucesso editorial aos equívocos dos leitores.

Não é o acto publicar a obra completa que torna um poeta uma instituição. E se em relativamente pouco tempo se esgotou a primeira

³⁴² João Gaspar Simões, “A originalidade de Alexandre O’Neill”, *Diário de Notícias*, “Cultura”, Lisboa, 15 de Novembro de 1979, pp. 17-18.

³⁴³ João Gaspar Simões, *idem*, p. 18.

edição, creio que tem muito que ver com uma procura do que há de anedótico na minha poesia. Admito que muitos dos leitores tenham ido à procura da piada, porque ainda há muita gente que pensa que é isso o que define a minha poesia. Lamento: são capazes de ter tido uma desilusão.³⁴⁴

Já a lembrança de um dos seus versos, nem que seja uma vez por ano, é uma vitória literária. São vários os poemas assinalados pela lembrança de versos que se tornam lapidares. A propósito do poema “Escritor a tempo inteiro?”, Miguel Tamen refere o lugar que este ocupa na sua memória: “Desse poema só me lembra uma quadra de azedo sabor popular (‘Se a mão que segura a pena/ vale bem a da charrua,/ então pega lá a minha/ e dá-me o peso da tua’³⁴⁵)”. A crítica de Miguel Tamen adequa a sua linguagem ao objecto observado, a poesia de O’Neill, sendo disso exemplo o uso da expressão popular “só me lembra”. Para além da linguagem, também se adequa ao objecto observado a redução das expectativas – a possibilidade de apenas nos lembrarmos de alguns versos do poeta. Contudo, “só” ficarem alguns versos na memória das pessoas não é menos que uma obra completa publicada. A proporcionalidade directa entre o êxito de versos e a memória deles é um critério fidedigno para aferir a admirabilidade de um poeta.

A ideia de que as obras completas de um poeta são um laborioso cenário feito para justificar a possibilidade de alguém se lembrar de alguns versos escassos não encontrou, compreensivelmente, muitos poetas que a subscrevessem. (...) Aquilo a que chamamos poesia seria com certeza diferente se os objectivos professos dos poetas fossem parecidos com os de Alexandre O’Neill: acertar “a um verso por ano”. E no entanto é desses versos, um por ano no máximo, que nos lembramos.³⁴⁶

³⁴⁴ Alexandre O’Neill, “Não me vejo como poeta satírico”, entrevista de António Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 28 de Agosto de 1984, p. 5.

³⁴⁵ Miguel Tamen, “A poesia”, in Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, pp. 13-14.

³⁴⁶ Miguel Tamen, *idem*, p. 9.

O'Neill pode não mudar o curso da literatura, mas a noção de poesia poderia ser abalada se outros poetas tivessem propósitos semelhantes aos seus. Ninguém quer ser esquecido, ambição que não é exclusiva dos poetas, mas poucos são os poetas que reconhecem que os versos lapidares que escreveram são escassos. Miguel Tamen lamenta precisamente a extrema importância que os poetas atribuem a si mesmos, por oposição a um poeta que assume ter uma poesia “de curto alcance”³⁴⁷, que reconhece os defeitos da sua produção poética. Alexandre O'Neill “sempre se alegrou com os seus baixos índices de produtividade e teve poucas ilusões quanto ao lixo a que intermitentemente deu origem”³⁴⁸.

Também não é comum num ensaio sobre O'Neill haver quem repare num poema como “O transporte do gás engarrafado” e sugerir que uma parte significativa do projecto literário de O'Neill se encontra nos seus versos finais: “Que faz do meu país o baladeiro audaz?/ Canta raivas, amores... Por que não canta o gás,/ mais a Fernandes e a distribuição?”³⁴⁹ Miguel Tamen refere que “como o poema é justamente uma descrição de gás, Fernandes e a distribuição, pode concluir-se plausivelmente que o poeta não se imagina ‘baladeiro audaz’”³⁵⁰. Os versos assinalados são tão despretensiosos quanto dificilmente serão notados por críticos que querem catalogar poetas com temas maiúsculos.

A ideia de que O'Neill não labora com o fito de construir um *monumentum* perene e perfeito é recuperada por Fernando Cabral Martins, no posfácio a *Anos 70 – Poemas Dispersos*. Nele considera que O'Neill não é um poeta que trabalhe para ficar.

³⁴⁷ Alexandre O'Neill, “A dissidência é o destino de todos os surrealismos”, entrevista de Isabel Risques, *A Tarde*, in “Cultura”, Lisboa, 6 de Setembro de 1984, p. 17.

³⁴⁸ Miguel Tamen, “A poesia”, in Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 11.

³⁴⁹ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 444.

³⁵⁰ Miguel Tamen, “A poesia”, in Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 12.

Este não é um poeta que trabalhe para a sua imortalidade, que cultive tanto a sua poesia como a sua imagem, que esculpisse nas suas aceções públicas, alcandorando-se à reclusão da sua arte maior. Há nele a faiscante noção de um génio da língua, de um inventor de jogos de inesgotável brilho, mas não a de um poeta à maneira antiga (ou até moderna), que passe pela desgrenhada antevisão do seu busto em mármore.³⁵¹

Na verdade, para além da memória de alguns versos de O'Neill, muitos terão a memória do seu busto fotográfico, uma fotografia de Jaime Casimiro na praia do Baleal³⁵². Se, de facto, não existe uma “desgrenhada” antevisão do seu busto marmóreo, O'Neill, nesta fotografia, desgrenha a seriedade da imagem do poeta coroadado com folhas de louro.

Na *Phala* de 2001, um ano depois da publicação das *Poesias Completas* pela Assírio & Alvim, António Franco Alexandre escreve uma crítica adequada a um poeta de “expressão concentrada”³⁵³. No editorial, o autor faz o diagnóstico da poesia portuguesa a partir dos anos 50. Esta encontra-se doente (“mais do que eu estavam doentes as palavras”³⁵⁴), e António Franco Alexandre assume a ineficácia de duas das terapêuticas – a do alambique e a da ignição. A primeira, por recorrer a demasiados “vidrilhos”, acaba em silêncio, e a segunda corrobora “as execráveis maiúsculas”³⁵⁵ dos temas da poesia. A terceira terapêutica tem o seu começo com uma obra de Alexandre O'Neill, o livro *No Reino da Dinamarca*, em 1958. O'Neill é, pois, a possibilidade de dar saúde à poesia portuguesa, como já Casais Monteiro tinha reconhecido, e a sua prescrição consiste em

³⁵¹ Fernando Cabral Martins, “Esperar o inesperado”, in Alexandre O'Neill, *Anos 70. Poemas Dispersos*, ed. Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 134.

³⁵² Esta fotografia constitui a capa da edição das *Poesias Completas* pela Assírio & Alvim e também está presente na revista *Relâmpago* dedicada a O'Neill.

³⁵³ Cf. Alexandre O'Neill, “A minha poesia tende para o epigrama”, entrevista de António Carvalho, *A Capital*, Lisboa, 24 de Outubro de 1979, pp. 5-6.

³⁵⁴ António Franco Alexandre, “Editorial”, *A Phala*, n.º 88, Lisboa, Assírio & Alvim, Setembro de 2001.

³⁵⁵ António Franco Alexandre, *ibidem*.

romper com “a poética poesia”, afastar os “cabeleireiros de palavras,/ pirotécnicos do estupor”, lutar contra o “bonito” para fazer “bom”. Noutra aparentemente diversa circunstância, quanta merecida e salutar bofetada nos dá O’Neill. Ir, ao contrário, buscar saúde à linguagem doente, no sarcasmo e no jogo, no sem-cerimónia e no impuro.³⁵⁶

Ainda que elíptica, esta crítica faz o que muitos críticos e historiadores da literatura não fazem: assinalar a importância histórica do poeta Alexandre O’Neill, considerando que há uma poesia portuguesa mais saudável depois de *No Reino da Dinamarca*. É o poeta António Franco Alexandre que reconhece a importância do seu predecessor sem polémica e sem angústia de influência.

Nem todas as críticas se preocupam com gestos de canonização, não se tem de falar de um poeta de modo a definir-lhe um lugar na história da literatura, e nem todos os poetas têm um plano definido para lutar contra os precursores e tentar ser o mais original possível. O reconhecimento do valor que se tem pode não depender da publicação da obra completa ou da “desobstrução” de caminho, tirando espaço aos outros. Na verdade, há espaço para vários poetas, e eles até podem gostar uns dos outros.

O poema “Cantiga de amigo e de amado”, de Mário Cesariny, é o reconhecimento de um poeta feito por outro poeta. Não se faz crítica literária, mas faz-se poesia que compensa as distrações de vários críticos. Se o poeta António Franco Alexandre refere que O’Neill dá saúde à poesia portuguesa, Cesariny, jogando com o sentido medieval de “amigo”, declara o seu amor por Alexandre O’Neill, mostrando como a ausência do poeta só é atenuada à custa de uma terapêutica com base em analgésicos e anti-depressivos: “por todolo bem que fez consigo/ vou pôr outro Dolviran”; “em as ondas do mar quebrado/ vou pôr outro

³⁵⁶ António Franco Alexandre, *ibidem*.

Deprimil”.³⁵⁷ Cesariny lamenta o desaparecimento prematuro do seu amigo, sabendo que não há meio possível para atenuar a sua coita de amor, a não ser tratamento farmacológico. Alexandre O’Neill faz falta, independentemente de ter sido um poeta admirável, e o poema mostra como é sempre difícil atenuar a morte de uma pessoa querida, seja ela poeta ou outro mortal.

Ca morreu trigoso e gentil
e não mais irá a fossado
nem de seu elmo constelado
terá nome Alexandre O’Neill
ca morreu má hora e mau grado,
em as ondas do mar quebrado
vou pôr outro Deprimil

A leitura que Mário Cesariny faz deste poema no documentário de Fernando Lopes³⁵⁸, em camisola interior de manga à cava, constitui um elogio fúnebre, no qual se mostra que a donzela da cantiga, o próprio Cesariny, dada a ausência do seu amigo (sentido medieval) e amado (sentido actual), perdeu o gosto de viver: “E se lá secam as delgadas/ e as aljavas deslustradas/ que eu gostosa lavava aqui,/ não mais serei destas estradas/ e destas terras desterradas”³⁵⁹. O poema, que é admirável, faz o luto pungente de Cesariny, ex-companheiro de O’Neill no Grupo Surrealista de Lisboa, e é o meio para falar de um poeta que merece admiração.

No ano da morte de Alexandre O’Neill, Cesariny publica um texto em que reconhece o lugar de O’Neill na história do Surrealismo português.³⁶⁰

³⁵⁷ Mário Cesariny, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 3.^a ed., 2004, p. 194.

³⁵⁸ Fernando Lopes, *Alexandre O’Neill – Tomai lá do O’Neill*, Coleção Escritores Portugueses, Lisboa, Midas Filmes, 2008.

³⁵⁹ Mário Cesariny, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 3.^a ed., 2004, p. 195.

³⁶⁰ Alexandre O’Neill, numa entrevista, reage de maneira benigna ao nome de Cesariny, reconhecendo a importância do seu par: “O de um homem que, como grande poeta que é, ainda não se habituou à ideia de que é um grande poeta”, in “O Surrealismo está gloriosamente empalhado”, entrevista de Baptista-Bastos, *O Ponto*, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1982, p. 17.

Companheiro inesquecível dos anos 1945 (...). Foi, aliás, o O'Neill que um dia trouxe para o café e o pôs em cima da mesa, com visível cara de caso, mas sem dizer palavra, a *História do Surrealismo*, de Maurice Nadeau. (...) Sem ele, quero dizer: só comigo, não teria sido possível a hoje infausta, mas à data parecendo maravilhosa, formação do Grupo Surrealista de Lisboa.³⁶¹

A morte de uma pessoa estimada é impossível de ser aceite, e neste caso a pessoa estimada é um grande poeta, que foi seu contemporâneo. No artigo “Da morte impossível (de Alexandre O'Neill)”, Mário Cesariny contribui para a fortuna literária de O'Neill (um gesto de consideração que ultrapassa o silêncio de vinte anos sem se falarem³⁶²), negando-lhe a mortalidade. Consciente das desatenções e dos lapsos da crítica, Cesariny, ao invés de se preocupar com a arrumação de um dos seus pares no meio dos outros, assinala aquilo que lhe é singular, a história de vida de Alexandre O'Neill, a sua genealogia verdadeira e não a poética.

E quanto ao que hoje preocupa os arrumadores - plateia, primeiro e segundo balcão, infelizmente extinta a magnífica geral -, isto é, se é pequeno ou se é grande o sexo poético que ele tinha, se vai ou não vai ter um monumento fúnebre tão horrível como o que já fizeram ao Fernando Pessoa, e se vai para os Jerónimos ou para a Penha - acho mais interessante e importante saber-se que ele descendia dos primeiros reis da Irlanda, que lhe corria no sangue o vigor celta que teria dado força à língua portuguesa se trezentos anos de Inquisição Terrorista e correlativas gramáticas, e agora os dicionários oficiais, nos não tivessem metido no buraco falado que habitamos. Além disso, o nome do O'Neill escreve-se Vahia de Castro, etc., e não 'Baía', como também li num jornal, e, insulto supremo!, ele também descendia do primeiro rei cristão de Jerusalém, Godofredo de Bulhões.³⁶³

³⁶¹ Mário Cesariny, “Da Morte Impossível (de Alexandre O'Neill)”, Lisboa, *Semanário*, 18 de Outubro de 1986, p. 33.

³⁶² Cf. Ana Sousa Dias, “O'Neill: o Alma Grande”, *Ler*, Lisboa, último trimestre de 2000.

³⁶³ Mário Cesariny, “Da Morte Impossível (de Alexandre O'Neill)”, Lisboa, *Semanário*, 18 de Outubro de 1986, p. 33.

Na Biblioteca Municipal de Constância, numa sala ocupada pela biblioteca pessoal de Alexandre O'Neill, encontra-se a *Obra Poética* de Vinicius de Moraes com uma dedicatória que constitui uma crítica perspicaz sobre a poesia de O'Neill. Nela escreve Vinicius em Fevereiro de 1969: “Ao querido Alexandre, pelo tanto que me deu sem se fazer notar, e por sua poesia agridoce, cheia de meigos espinhos, e por sua mini lupa poética máxima”³⁶⁴. Esta dedicatória de Vinicius de Moraes ajuda a explicar a designação de “grande poeta menor” atribuída a Bandeira e recuperada por O'Neill, que a aplica ao seu caso. As expressões “sem se fazer notar” e “mini lupa poética máxima” evidenciam o projecto poético de O'Neill, sintetizado no verbo *dégonfler*. Um grande poeta menor pode deflacionar expectativas e não fazer uma poesia com temas em maiúscula, mas isso não significa fazer uma poesia menor. A verdade é que mesmo a brincar, a usar a linguagem de todos os dias, a fazer anedotas, se pode ser um grande poeta, e na expressão “grande poeta menor”, é mais significativo o valor do adjectivo anteposto ao nome do que o posposto.

³⁶⁴ Cf. o volume de Vinicius de Moraes: *Obra Poética*, Volume Único, Rio de Janeiro, Aguilar (Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill).

II. GRANDE POETA MENOR

Nesta secção, descreverei o projecto poético de O'Neill, relacionando-o com o programa de posteridade nele implícito. Esta descrição permitirá não só perceber o entendimento que O'Neill tem da sua poesia, mas também evidenciar a eficácia da dicção de O'Neill, que favorece uma poesia de "expectativas reduzidas".

Laurinda Bom, num conjunto de notas para uma biografia de Alexandre O'Neill, regista o diálogo que este teve com Almada Negreiros, em 1942.

- Então o meu amigo escreve?
- Faço uns versos, mas não os tomo muito a sério.
- Pois faz mal, devia tomar-se a sério!³⁶⁵

Este episódio biográfico tem relação com o que O'Neill diz de si no poema "O Lanterna Vermelha"³⁶⁶. Um grande poeta menor pode ser o último da classificação no *ranking* dos poetas (até espera que isso aconteça porque é mais dado a palavrões que aos temas em maiúscula), desde que isso o isente de ter de andar carrilado no meio literário à procura de um lugar para si.

- Sento-me na geral, vejo-me no palco e não me tomo a sério.
- Se eu te tomasse a sério (estás a ouvir, Alexandre?)
fazia-te passar nonchalamment pelos santuários,
deixava que certas fêmeas te devorassem
enquanto tu louvarias a Deus
sem esses palavrões que são agora os teus,
ou (solução-solução) fazia de ti um grande e querido desgarrado,
um que soubesse organizar passeios à Angústia, ao Remorso, ao Outro Lado,

³⁶⁵ Laurinda Bom, "O'Neill: elementos para uma biografia, poemas de 1942 e poemas inéditos", in *Colóquio Letras*, n.º 113-114, Jan./Abr., 1990, p. 19.

³⁶⁶ Sobre este poema, António Alçada Baptista repara que nele se faz "a liquidação e a denúncia de quase todo o nosso mundo literário e para si próprio O'Neill é ainda mais severo que para os mais", António Alçada Baptista, "Sobre a Poesia de Alexandre O'Neill", in Alexandre O'Neill, *Feira Cabisbaixa*, Lisboa, Editora Ulisses, 1965, p. XVI.

mas sem tirar o rico sono aos mortos.
Se eu te tomasse a sério carrilava-te,
meu lanterna vermelha!³⁶⁷

Alexandre Manuel Vahia de Castro O'Neill de Bulhões é o nome completo daquele que ficou como poeta apenas Alexandre O'Neill. A pomposidade do seu nome civil, constituído por duas preposições, um *h* em Vahia e o apóstrofe no apelido de descendência da aristocracia irlandesa, consiste no avesso do seu programa poético. Este constitui um caso raro de modéstia, insuportável para muitos dos seus contemporâneos e ainda insuportável e pouco compreensível para poetas e críticos actuais, que dificilmente a reconhecem como sendo genuína.

O'Neill é um poeta que tem mais reservas sobre os seus versos do que sobre os seus slogans publicitários. O que faz na poesia e o que faz na publicidade não tem diferença de qualidade: "Vá de metro Satanás" ou "Há mar e mar, há ir e voltar" não são menos do que versos como "esta pequena dor à portuguesa/ tão mansa quase vegetal". Quando um poeta é entrevistado, é expectável que à pergunta sobre os seus versos favoritos se respondam os "mais poéticos". No entanto, para O'Neill, que sabia reagir ironicamente a muitas das críticas que lhe faziam, não há distinção entre poético e não poético, daí que não separasse a actividade publicitária da poética: "Sou auto-didacta e técnico de publicidade. E desarrinquei alguns estribilhos notáveis: 'Há mar e mar, há ir e voltar', 'Com Lusospuma não se dá só uma', mas esta não foi aproveitada".³⁶⁸

A qualidade dos seus slogans é declarada, frequentemente, nas suas entrevistas. O'Neill comenta que "ser *copy-writer* é uma actividade engraçada pelo lado da invenção de 'slogans'".³⁶⁹ Numa entrevista de 1982, revela que os prazeres

³⁶⁷ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, pp. 205-206.

³⁶⁸ Baptista-Bastos, "O'Neill. Um incomparável percurso poético", in *Círculo de Leitores. Revista de Informação Literária e Musical*, Jan./Fev./Mar. 1987, pp. 4-5.

³⁶⁹ Alexandre O'Neill, "Sempre 'sofri' Portugal", entrevista de Fernando Assis Pacheco, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6 de Julho de 1982, p. 10.

das duas actividades que exerce não são distintos: “O fazer um slogan dá tanto gozo como fazer um verso. Eu tenho excelentes slogans, modéstia à parte, tais como: (...) ‘Parker preenche em silêncio o seu papel’ (é óptimo, não acha?)”³⁷⁰ A atitude de modéstia não é incompatível com momentos de *mock boasting*, que aliás são recorrentes quando O’Neill fala dos seus slogans. Menos comum é encontrar esta jactância quando o assunto é a sua poesia. O *boasting* existe, mas de forma irónica, reduzindo as expectativas. Parece, então, mais fácil reconhecer a genialidade dos seus slogans, até porque é mais fácil definir-se profissionalmente como publicitário, do que dos seus êxitos como poeta.

O’Neill tem consciência de que a poesia não é mais importante do que outra coisa na vida, como o boxe (“Que é a poesia mais que o boxe, não me dizes?/ Também na poesia não se janta nada,/ mas nem por isso somos infelizes”³⁷¹) ou como um jantar bem passado com os amigos: “Não sacrifico um jantar com um amigo para acabar um soneto”.³⁷² É, aliás, personagem despretenso de alguns dos seus poemas, substituindo o epíteto de “o poeta” ou “o autor” por “Snr. O’Neill”: “Você nunca quis ver outros países?/ - Bem queria, Snr. O’Neill! E... as varizes?”³⁷³. O’Neill não tem vergonha em reconhecer as suas falhas, porque entende que na poesia, como na vida, não tem de haver sempre vitórias nem vencidos. O retrato dos calondros no campo é uma imagem adequada à mediania da vida que se leva e da poesia que se faz: “Os calondros no campo, acachapados,/ figuram, aboborando, os meus cuidados,/ bubões, já amáveis, duma vida/ nem vitoriosa, nem vencida”.³⁷⁴

³⁷⁰ Alexandre O’Neill, “O Surrealismo está gloriosamente empalhado”, entrevista de Baptista-Bastos, *O Ponto*, Lisboa, 4 de Fevereiro de 1982, pp. 16-17.

³⁷¹ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 215.

³⁷² Alexandre O’Neill, “Já não corro atrás de miragens”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Expresso*, Lisboa, 21 de Setembro de 1985, in “Revista”, p. 33.

³⁷³ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 264.

³⁷⁴ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 231.

Quanto à criação poética, O'Neill congratula-se com o projecto pouco ambicioso de acertar "um verso por ano..."³⁷⁵ e não esconde a frustração decorrente de maus resultados na composição de um poema, o que acontece a todos os poetas, mas são poucos os que a verbalizam no sítio do poema: "- Albertina!, deixa-me em paz, consente/ Que eu falhe neste papel tão branco e insolente".³⁷⁶ As suas artes poéticas não cantam a vitória da poesia, refreando antes a *hybris* dos poetas: "Neste céu de papel, se queres ser ave,/ vai-me voando comedidos versos,/ e com uma ou outra audaz arritmia".³⁷⁷ O'Neill mostra em vários dos seus poemas que, às vezes, são as moscas que aparecem e não o poema que era suposto aparecer. Na verdade, e apesar da vontade do poeta, o poema não tem de aparecer.

Da folha de papel, amarfanhada,
a mosca sobe aos montes,
desce aos vales,
evola-se.
A mão, armada,
recomeça a planar
sobre outra folha, lisa,
de papel.³⁷⁸

O'Neill considera que as moscas fazem falta na poesia portuguesa, devendo atenuar a sobranceria excessiva dos poetas. Não tem de haver sempre acontecimentos sérios num poema, pode haver apenas divertimento, sem que nada aconteça: "Acho a mosca divertida e parece-me que ela deve estar tão presente na poesia portuguesa como o boi nos campos".³⁷⁹ Em vez de versos, é comum

³⁷⁵ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 83.

³⁷⁶ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 76.

³⁷⁷ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 98.

³⁷⁸ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 347.

³⁷⁹ Alexandre O'Neill, "Dez minutos com... Alexandre O'Neill", *A Capital*, Lisboa, 1 de Maio de 1968, in "Literatura e Arte", p. 7.

aparecerem insectos no papel, e O'Neill consente as derrotas de forma bem-humorada, maneira pouco comum de encarar o falhanço na poesia ou na vida.

De uma arte poética espera-se, normalmente, um poeta a falar do trabalho sublime na elaboração do poema, e dificilmente se encontra um poeta que, como O'Neill, nos diz que o quotidiano é chato como uma mosca e que a sua Musa se chama Albertina. O'Neill assume que é natural errar versos e que se pode fazer um soneto a dizer como é difícil escrevê-lo, sem lhe faltar o sentido de humor: "Errei-o. Mas que importa se a poesia,/ mesmo que o não errasse, já não vinha?/ É este o último e, como os outros, péssimo..."³⁸⁰

Um poeta que revela as suas limitações a fazer poesia é o mesmo que também não tem problemas em parodiar o único prémio literário português que recebe, o Prémio da Associação Internacional dos Críticos Literários, em ser conhecido como o poeta de fados de Amália ou o poeta que escreveu letras para canções de Sérgio Godinho e de Fausto. Não nega a colaboração em programas culturais da RTP, nem a participação em programas de entretenimento da televisão, como o concurso "Prata da Casa". E não utilizou um pseudónimo para assinar a autoria de rábulas populares para sketches humorísticos de Raúl Solnado e Florbela Queirós.³⁸¹

Recusando a seriedade das pessoas que falam de poesia e o tom empertigado da dicção de muitos poetas, O'Neill declara as suas intenções num texto em que surge o verbo *dégonfler* como epítome do seu projecto poético.

Que quis eu da poesia? Que quis ela de mim? Não sei bem. Mas há uma palavra francesa com a qual posso perfeitamente exprimir o rompante mais presente em tudo o que escrevo: *dégonfler*. Em português, traduzi-la-ia por desimportantizar, ou em certos momentos, por aliviar, aliviar os outros e a mim primeiro da importância que julgamos ter. Só aliviados podemos tirar o ombro da ombreira e partir fraternalmente, ombro a

³⁸⁰ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 154.

³⁸¹ Cf. "Ai! Se os anónimos e os pseudónimos falassem!", entrevista de Eduardo Guerra Carneiro, *Cinéfilo*, Lisboa, 25 de Outubro de 1973, pp. 31-35.

ombro, para melhores dias, que o mesmo é dizer para dias mais verdadeiros.

É pouco como projecto? Em todo o caso, é o meu.³⁸²

Num manuscrito não datado, e divulgado em fac-símile, Alexandre O'Neill volta a referir-se ao seu projecto poético, tentando corrigir algumas das ideias persistentes da crítica sobre a sua poesia. Se se dedica à despromoção daquilo que é sério ou entendido como importante, isso não significa que por detrás dessa “brincadeira” não se perfilam “coisas bastante sérias”.

Pegar bruscamente numa coisa e despromovê-la ou promovê-la à sua própria fragilidade, dar ao ridículo uma cor nobre, são, normalmente, movimentos pouco usuais e que se revestem de uma certa graça ou desgraça. Daí que a mim se colem conceitos como irreverência ou brincadeira. Mas, por detrás dessa irreverência ou dessa brincadeira, perfilam-se às vezes coisas bastante sérias do domínio da poesia não poética. Toda a minha esperança consiste em que o leitor se aperceba que nos intervalos de rir ou chacotear é que se passa verdadeiramente o poema. Que o rir ou o chacotear nunca são gratuitos. São apenas os primeiros disfarces para que se digam coisas sérias e de que quase se pede desculpa.

Os leitores são habitualmente pouco atentos. Seria preciso, o que é impossível, ir de leitor em leitor e explicar como é jogado o jogo.³⁸³

Esta passagem aponta para um lado sério da sua poesia, à qual se refere, ironicamente, como “poesia não poética”, servindo-se da expressão utilizada por alguns críticos. Apesar do humor ou da suposta brincadeira, O'Neill admite a existência de uma atitude séria perante as coisas da vida e da poesia. O riso e a chacota, como diz, não são gratuitos e, por detrás deles, digo eu, há um exercício superior de humor e de auto-ironia.

³⁸² Laurinda Bom, *Alexandre O'Neill. Passo Tudo pela Refinadora*, Lisboa, Editorial Notícias, 2003, p. 9.

³⁸³ Laurinda Bom, *Alexandre O'Neill: Passo Tudo pela refinadora*, Lisboa, Editorial Notícias, 2003, pp. 76-78.

Freud faz uma distinção entre o chiste e o humor, atribuindo a este último, para além da característica libertadora, a função de o ego conseguir ser superior ao que se passa à sua volta. São poucos os poetas capazes de ter uma atitude humorística em relação à sua poesia, mas Alexandre O'Neill alivia o peso que se atribui à realidade. Neste ensaio, Freud considera que o humor não se resume a um riso que se produz como reacção a uma piada. Mais importante que a piada em si, é o propósito mais elevado que o humor concretiza: aliviar “os traumas do mundo”, encarando-os como ocasiões das quais se pode retirar prazer³⁸⁴. Também na poesia de O'Neill, mais importante do que a procura do anedótico, é o alívio da sua consciência angustiada.

A desimportantização da poesia, projecto mais exequível que sonhar com o absoluto e o infinito, é declarada em vários dos seus poemas, crónicas e entrevistas. O poema “Em todo o acaso” é uma versão epigramática dos textos em prosa que analisei, no qual o poeta admite as suas fraquezas, não finge que é sempre bem sucedido e aconselha os outros a contentar-se com níveis reduzidos de produtividade.

Remancha, poeta,
Remancha e desmancha
O teu belo plano
De escrever p'la certa.
Não há “p'la certa”, poeta!

Mas em todo o acaso acerta
Nem que seja a um verso por ano...³⁸⁵

³⁸⁴ Cf. Sigmund Freud, “Der Humor” (1927) *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, London, The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1973, volume XXI (1927-1931), *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works*, p. 162.

³⁸⁵ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 83.

A poesia é mais acertar versos do que esperar que o trabalho exigente e rigoroso sobre a palavra resulte num poema magistral. Nem todos os poemas dignos de memória são magistrais, mas são tarefas bem sucedidas. É melhor, pois, não ter ilusões de perfeição, ficar feliz quando se acertam versos e dar pouco nas vistas: “Desunha-te a escrever (olha que já tens pouco tempo!), mas fá-lo com a discrição e a reserva de quem não se dá às primeiras. É outro exercício salutar.”³⁸⁶

Aos poetas que assumem como plausível a meta da perfeição, aplicam-se os ensinamentos de O'Neill na crónica intitulada “Desaprender”, o avesso da carta de Rilke a um jovem poeta. O'Neill dá uma lição de como lidar com as derrotas, porque sabe assumir as derrotas, como referi, de maneira bem-humorada. A sua vitória, que é esporádica e que não significa atingir a perfeição, é acabar poemas e crónicas com palavras ou expressões lapidares que revelam uma dicção satisfeita consigo mesma.

O criador deve ter a consciência de que, por melhor que crie, não consegue mais do que aproximações a uma perfeição que lhe é inatingível. Ele é um derrotado à partida. Sabê-lo e, apesar de tudo, prosseguir, é o seu único e legítimo motivo de orgulho. O resto é bilros.³⁸⁷

João Gaspar Simões é provavelmente o único crítico que comenta, na recensão que faz a *Entre a Cortina e a Vidraça*, a ideia de “desimportantização”, declarando-a como a principal intenção do projecto poético de O'Neill.

Ora, Alexandre O'Neill dá de barato a “importância”, a sua própria “importância”, e faz o que fizeram génios como Gil Vicente, como Bocage, como Bernard Shaw: não liga a si mesmo importância alguma. Mais: faz do acto de não ligar a si mesmo importância, faz da “desimportantização” de si mesmo o principal ingrediente da sua poesia. (...) Espécie de sauna interior, a poesia do autor de *Entre a Cortina e a Vidraça*, porque é um suadoiro

³⁸⁶ Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 37.

³⁸⁷ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 35.

para ele e um calafrio para os outros, “alivia-o” a ele e “alivia” sobretudo aqueles que se encontram como que em vésperas de uma indigestão de “importância” no domínio das artes literárias, particularmente no das poéticas.³⁸⁸

Novamente se alude ao facto de os versos de O'Neill terem benefícios para a saúde da poesia. No poema “A levedura de cerveja”, O'Neill mostra como este fungo tem efeitos favoráveis para a limpeza da caspa e da literatura: “Que bem me tem feito a levedura/ de cerveja!/ Limpou-me a casposa brotoeja/ e a literatura!”³⁸⁹ Limpar a literatura é, para O'Neill, *desimportantizá-la*, aliviando a importância que se julga ter e que um poeta quer sempre ter, o que não significa não gostar de literatura, como parece sugerir Eduardo Prado Coelho, a propósito deste poema: “E não parece (desconfiemos, contudo, de tais aparências) que O'Neill tenha a literatura em grande apreço”³⁹⁰.

Desimportantizar não é fazer poesia pouco importante, é antes uma forma de recusar a presunção que há no meio literário português, em particular “no das poéticas”, como refere Gaspar Simões. Em entrevista, a propósito do significado do verso “- Sento-me na geral, vejo-me no palco e não me tomo a sério”, do poema “O Lanterna Vermelha”, O'Neill diz por que prefere *dégonfler*: “É a reacção a certo empolamento que há em muitos escritores. Certa importanticidade sumamente ridícula”.³⁹¹ O gesto de quem se senta na geral, de quem não se preocupa em ter lugar no primeiro balcão, denota uma maneira benigna de se relacionar com a literatura.

Óscar Lopes, num ensaio em que aproxima O'Neill de Cesário Verde, centra a sua atenção na afinidade de temas que os une: a mulher, Lisboa, a democracia, o

³⁸⁸ João Gaspar Simões, “II-Entre a cortina e a vidraça”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1960-1980*, Tomo II, Lisboa, INCM, 1999, p. 448.

³⁸⁹ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 244.

³⁹⁰ Eduardo Prado Coelho, “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O'Neill”, in *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, p. 195.

³⁹¹ Alexandre O'Neill, “Ai! Se os anónimos e os pseudónimos falassem!”, entrevista de Eduardo Guerra Carneiro, *Cinéfilo*, Lisboa, 25 de Outubro de 1973, p. 35.

povo e o prosaísmo da linguagem. No final do ensaio, retirando o adjetivo da nacionalidade, Óscar Lopes apresenta o entendimento que tem do poeta Alexandre O'Neill, muito próximo da visão que o próprio tinha sobre o que fazia: "O'Neill é o grande poeta que quer parecer pequeno, o poeta da nossa modéstia portuguesa (...), o poeta que, repito, higienicamente se recusa a tomar-se demasiadamente a sério, a si como a nós todos, os que o lemos".³⁹² O exercício de modéstia que O'Neill aconselha aos poetas tem, assim, uma função higiénica: desinchar os egos de quem escreve e lê poesia. Para se evitar uma "indigestão" de importância, convém ter uma dicção adequada ao seu alívio.

Na recensão a *Entre a Cortina e a Vidraça*, João Gaspar Simões destaca também a singularidade da dicção de O'Neill no contexto da poesia portuguesa contemporânea. Individualizando a sua voz, e já não considerando O'Neill um epígono de Tolentino ou o "gavroche das letras" dos primeiros ensaios, mostra como a dicção de O'Neill é fundamental para cumprir a intenção principal do seu projecto poético.

Eis porque a dicção do poeta constitui um dos específicos mais aliantes da sua poesia. Não se "desimportantiza" bem, radicalmente, senão aquele que procede, ao mesmo tempo, à "desimportantização" do que escreve e à "desimportantização" da maneira como diz o que escreve.³⁹³

O'Neill escreve sobre Fernandes, o gás e a distribuição, não sobre os temas maiúsculos da poesia, e em vez de "baladeiro audaz" é um poeta que escreve a "Balada da ameixa seca" ou "Ana Brites, balada tão ao gosto popular português". O modo como escreve revela que se esforça por fazer uma poesia que não se deve fazer notar, através de uma dicção que desimportantiza, que não se detém na separação

³⁹² Óscar Lopes, "Cesário e O'Neill", in *Cesário Verde: Comemorações do Centenário da Morte do Poeta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, 1993, pp. 115-116.

³⁹³ João Gaspar Simões, "II-Entre a cortina e a vidraça", in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1960-1980*, Tomo II, Lisboa, INCM, 1999, pp. 448-449.

entre linguagem poética e linguagem comum: “entre a minha expressão coloquial e a minha expressão poética, não há distância”.³⁹⁴ O’Neill opõe-se à ideia de que faz uma poesia pouco poética, ironizando a existência dessas classificações.

Como eu nunca fiz, bem pelo contrário, a distinção entre poético e não poético, não tive esse problema. Se dei testemunho do meu tempo, foi sem querer. Talvez o gosto da poesia sem falso mistério me tenha encostado a insuportáveis realidades quotidianas. A poesia não poética tem destas coisas.³⁹⁵

À suposta existência de uma “linguagem poética”, O’Neill responde com versos como estes: “A força do hálito é como o que tem que ser./ E o que tem que ser tem muita força”.³⁹⁶ Para quem acredita no “falso mistério” da poesia, O’Neill poderia dizer que poesia e poemas “são autênticas (e sem hálito!) maravirilhas”.³⁹⁷ Estes versos servem para mostrar que O’Neill se preocupa mais com a maneira de dizer, quase sempre a desconversar, do que com aquilo que diz. Para O’Neill, a “poesia vive da contradição que há entre a ânsia de comunicar e a impossibilidade de o poder fazer”.³⁹⁸ Poemas como “A força do hálito” usam a linguagem comum, que é reconhecida por todos, mas não dizem nada. Valem pela maneira como estão escritos e não pelas situações que eventualmente aí se descrevem. A coloquialidade de muitos dos seus poemas chama a atenção do leitor para o facto de se estar a fazer um poema em que não acontece nada.

O poema “Periclitam os grilos” é um exemplo de como o poeta mostra que está a escrever versos, sem grandiloquência e sem metafísica.

³⁹⁴ Alexandre O’Neill, “Dez minutos com... Alexandre O’Neill”, *A Capital*, Lisboa, 1 de Maio de 1968, in “Literatura e Arte”, p. 7.

³⁹⁵ Laurinda Bom, *Alexandre O’Neill: Passo Tudo pela Refinadora*, Lisboa, Notícias, 2003, p.80.

³⁹⁶ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 265.

³⁹⁷ Alexandre O’Neill, *ibidem*.

³⁹⁸ Alexandre O’Neill, “A descoberta da poesia é sempre solitária”, entrevista de Eduarda Ferreira, *Notícias da Tarde*, Lisboa, 17 de Setembro 1983, p. 15.

Periclitam os grilos:
a noite é nada.
Quem tem filhos tem cadilhos.
(Que quadra tão bem rimada!)

Não espere, leitor, que eu diga:
“Debaixo daquela arcada...”
Não venho fazer intriga:
versejo só – e mais nada.

Assim o terceiro verso
desta tirada
(reparou que é um provérbio?)
não significa mais nada.

Se a noite é nada e os grilos
não estão de asa parada,
não vou puxar, só por isso,
o fio à sua meada,

leitor que me pede a história
que já traz engatilhada,
leitor que não se habitua
a que não aconteça nada

em poesia que comece
como esta foi começada
e acabe como esta
vai agora ser acabada...³⁹⁹

O'Neill tem como projecto fazer uma poesia comedida: “Meu lema é conhecido
minha voz muito menos/ Mas o que digo chega ao vosso coração/ por caminhos
discretos preciosos serenos/ como um selo raro a uma colecção”.⁴⁰⁰ Com a
apóstrofe final aos leitores, em “Periclitam os grilos”, O'Neill revela ter consciência

³⁹⁹ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 140.

⁴⁰⁰ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 45.

de que o tipo de poesia que faz não é a esperada por um público que associa poesia ao tratamento de grandes assuntos. Versejar “só - e mais nada” é pouco para quem pensa que a poesia é tudo. O’Neill não professa uma pobreza franciscana como projecto poético, mas sabe que com pouco – e até com versos sobre derrotas – se podem fazer grandes poemas.

No final de uma entrevista a Joaquim Furtado, O’Neill justifica a escolha da leitura de “É proibido o Macê”: “vou tentar transmitir um texto, isto é, comunicar para o público um texto que vale mais, propriamente, pela maneira como está escrito do que pelas situações”.⁴⁰¹

Estórias Quadrinhas: É PROIBIDO O MACÊ

Satisfeita a malvada, Datuatia mete o último preso na enxovia, passa a língua pelo teclado e pelas gengives e diz que este do carvoeiro é que sim, é que pinta. Observada uma aflita à velha, que tem os pintores escondidos atrás do Sagrado Coração e está a dar carapau ao Benfica, Datuatia pega na albarda, resmunga “tèlogomãe”. “Não venhas tarde” cacareja a velha num arrasto neopopulista de varizes.

Ao passar pelo Vicente, Datuatia traqueja e diz para a velha das castanhas “troque-me este em miúdos!” e ri-se como um selvagem. A tiazinha fica-se a dar ao abano, como que a espalhar o petisco com que Datuatia a mimoseara. “Que vá gozar a patusca da mãe dele” diz a tiazinha de mistura com outras gentilezas de fazer corar o mais conspícuo, mas já Datuatia virara a esquina na bruta gáspea.

Em menos duma loja de barbeiro, Datuatia chega aos Bilhares, atira o cabedal para uma cadeira, põe a pata em cima do verde e declara que dá quinze às cinquenta a qualquer dos èpás que por ali se coçavam. “Prajá” disse um deles. Chamaram o Rentàterra, que em três trrrins tirou as bolas, depositou-as em cima do verde e preveniu pela estafadésima vez os èpás que era proibido o macê.⁴⁰²

⁴⁰¹ Alexandre O’Neill, “O humor”, entrevista de Joaquim Furtado, in *Ler para Crer*, Programa Semanal do Instituto Português do Livro (Onda Média da Rádio Comercial, Janeiro de 1983), in Laurinda Bom, *Passo Tudo pela Refinadora*, p. 49.

⁴⁰² Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 494.

Para O'Neill, é mais importante a maneira de dizer do que a narração de enredos inteligíveis, o que aliás já tinha referido a propósito da edição das suas crónicas. Este argumento constitui, como O'Neill esclarece, uma reacção ao entendimento da escrita como prática que tem de obedecer a um estímulo exterior.⁴⁰³ Em “É proibido o Macê”, não acompanhamos o percurso da personagem de Datutia, mas vemos a aplicação de uma das sentenças que O'Neill recomenda: “Um escritor deve poder mostrar sempre a língua portuguesa”⁴⁰⁴, patenteando, neste caso, a “utilização da fala popular lisboeta em grafia sónica”⁴⁰⁵.

O'Neill ao fazer poesia exhibe o modo como a faz, com as palavras de todos os dias, mas sem que isso signifique falar de alguma coisa. O importante no poema “De ombro na ombreira” é a habilidade na utilização da palavra “ombro”, inserindo-a noutras que nada têm que ver com o seu significado (como “assombro” e “escombro”). “Ombro” não passa a ser assunto da poesia de O'Neill, e não é relevante ter assuntos ou contar acontecimentos.

Entre ombros nas ombreiras
nenhum assombro:
ombros ombro a ombro
param ombro na ombreira

Quando tudo escombro
ainda todos seremos
ombro na ombreira.⁴⁰⁶

Esta preocupação com a maneira de contar, com a maneira como os escritores utilizam a língua, manifesta-se em alguns dos interesses de O'Neill, nomeadamente

⁴⁰³ Cf. Alexandre O'Neill, “Contar é a maneira de contar”, entrevista de Sousa Neves, *A Capital*, 11 de Dezembro de 1980, p. 21.

⁴⁰⁴ Refiro-me ao poema “Sentenças delirantes dum poeta para si próprio em tempo de cabeças pensantes”, in *Poesias Completas*, p. 370.

⁴⁰⁵ Adolfo Casais Monteiro, “A poesia de Alexandre O'Neill”, in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, p. 297.

⁴⁰⁶ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 255.

num projecto não concretizado, que consistia numa colecção de dislates da literatura portuguesa, para o qual já tinha o título: *Lugares Selectos da Literatura Portuguesa*.⁴⁰⁷ Na entrevista radiofónica a Joaquim Furtado, a propósito do humor, refere que, se existe humor na literatura portuguesa, ele é involuntário. Pelo menos nisso, a literatura portuguesa tem exemplos copiosos.

O que aparece muito na Literatura Portuguesa é efectivamente – estou-me a referir à Literatura de hoje –, é efectivamente o humor involuntário. (...) Por exemplo, olhe: “Os pretos de pele ebúrnea”. (...) Outro: “o pequenino electrão” como se um electrão pudesse ser pequenino! É um diminutivo demasiado aumentativo, não é?...⁴⁰⁸

Na crónica “Um pequenino electrão”, O'Neill reclama a existência de uma revolução cultural efectiva que passe por um entendimento diferente daquilo que é escrever. Infelizmente, grande parte dos escritores portugueses movimentam-se entre “pechisbeque e arara”: “Quando virás, revolução cultural, tu, a verdadeira, a que comesas com a cedilha bem subposta ao cê, libertar tantos dos escritores portugueses da ideia de que escrever é uma actividade chique e mobiladora?”⁴⁰⁹

As artes poéticas de O'Neill, para além de contarem os falhanços por que passa um poeta, indicam que o seu percurso na literatura prefere as conversas simples que vai fazendo nos seus poemas. Contra a verborreia e o psitacismo, escreve o poema “Meditação sob um lustre”. Se *desimportantizar* é a palavra-chave do seu projecto poético, nos seus poemas são diversos os momentos em que manifesta precisamente a necessidade de fazer uma literatura deflacionada, com “sóbrios termos” e com menos ornatos.

⁴⁰⁷ Cf. Alexandre O'Neill, “O humor”, entrevista de Joaquim Furtado, in *Ler para Crer*, Programa Semanal do Instituto Português do Livro (Onda Média da Rádio Comercial, Janeiro de 1983), in Laurinda Bom, *Passo Tudo pela Refinadora*, p. 46.

⁴⁰⁸ Alexandre O'Neill, “O humor”, entrevista de Joaquim Furtado, in *Ler para Crer*, Programa Semanal do Instituto Português do Livro (Onda Média da Rádio Comercial, Janeiro de 1983), in Laurinda Bom, *Passo Tudo pela Refinadora*, p. 46.

⁴⁰⁹ Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 221.

Pedia, do vosso gosto, menos vidrilhos na decoração.

Se a senhora vossa mão pratica, sem rodeios, o elementar do gesto,
para quê o resto?

Flutuantes pingentes sobre a minha cabeça
tilintam a repente musiqueta dos ornatos,
quer dizer, o que de vós quer chegar a mim
como sinal de que estais de posse dessa franja cultural
que, segundo vós, separa, *para mim*, vulgaridade e distinção.

Engano!⁴¹⁰

A maneira de contar e de fazer poesia preocupa-se com a sobriedade da linguagem, seja ela poética ou comum, distinções supérfluas para O'Neill. Sobre o pretenso prosaísmo da sua poesia, O'Neill esclarece, no poema em que saúda João Cabral de Melo Neto, que ser-se prosaico é antes de mais uma atitude perante a vida, anterior à composição de um poema.

Já se deixa ver que prosaico,
assim, mal definido,
não é uma atitude
que se arvore ou um laivo,
uma tinta de virtude:
é um modo de ser,
mesmo antes do verso,
mesmo fora do verso,
mesmo sem dizer.⁴¹¹

A atitude prosaica rejeita o enfático e o “estilo doutor” e opta por uma dicção que se exercita com pouco, que frequentemente está “diante do pouco, /nem que

⁴¹⁰ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 380.

⁴¹¹ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 152.

seja um insecto”⁴¹². Os poemas devem ser bons e expressivos e não ornados de “luzidias mentiras,/ de poética poesia”.⁴¹³ No poema “No reino do Pacheco”, O’Neill mostra que a pretensão em exhibir elegância verbal não gera boas ideias nem boa poesia: “Se à ideia não se der/ o braço que ela pedir,/ a ideia, por melhor/ que ela seja ou queira ser,/ não será mais que bolor,/ pão abstracto ou mulher/ sem amor!”⁴¹⁴ O’Neill ataca, desta maneira, os maus costumes dos literatos, como o pedantismo do pensamento e da linguagem, ou seja, as redundâncias e as “bem-pensâncias”, de maneira a que a vida não seja só mentira.⁴¹⁵

No ensaio “Politics and The English Language”, Orwell, depois de diagnosticar um grave problema de comunicação na língua inglesa, prescreve um conjunto de receitas para regenerar o uso da língua. Incidindo a sua atenção em vários tipos de prosa publicados na imprensa nacional, desde ensaios de psicologia a panfletos comunistas, Orwell inventaria os principais vícios de pensamento e de linguagem: metáforas agonizantes; operadores, ou muletas verbais; dicção pretensiosa; e palavras sem significado. Todos estes defeitos contribuem para obscurecer o sentido da mensagem que se quer transmitir, sendo a “mistura de vagueza e pura incompetência (...) a característica mais marcante da prosa inglesa moderna”.⁴¹⁶ Ainda que Orwell não tenha tido em consideração o uso literário da linguagem, mas apenas o seu uso instrumental para expressar o pensamento, e em particular a ideologia política, as suas prescrições aplicam-se também à literatura, e todas elas seriam subscritas por um poeta como O’Neill, avesso à dicção pretensiosa e ao “estilo inflamado”⁴¹⁷.

⁴¹² Alexandre O’Neill, *ibidem*.

⁴¹³ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 155.

⁴¹⁴ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 194.

⁴¹⁵ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 195.

⁴¹⁶ George Orwell, *Por Que Escrevo e Outros Ensaios*, trad. Desidério Murcho, Lisboa, Antígona, 2008, p. 28.

⁴¹⁷ George Orwell, *idem*, p. 40.

O'Neill conta, na pequena autobiografia de 1959, que cedo se apercebe da importância de utilizar termos precisos, evitando a vagueza de um certo tipo de expressão poética: "Salto para a escola náutica. Arte de não navegar em qualquer barco. Primeiras olhadelas de navegador para o céu. Aprendizagem do verdadeiro significado da frase 'põe-te na alheta!', o que incontestavelmente lhe deu a necessidade de ser rigoroso no falar."⁴¹⁸

Nas várias crónicas que publica na imprensa, O'Neill fala de escritores que aprecia e detém-se na dicção que cada um apresenta. Quando faz recensões no *Jornal de Letras*, recusa assumir-se como crítico, mas apenas como leitor: "Eu não sou crítico, sou leitor. Isto não é uma crítica, é uma nota de leitura".⁴¹⁹ Assumir-se como leitor é fazer uma crítica despretensiosa, o avesso daquela que desorienta, que obscurece a obra literária. O'Neill contenta-se com palpites, intuições e nada mais, aproveitando para ler as obras e ler o menos possível daquilo que se diz sobre elas.

Eu gosto muito de ler certos poetas, mas bem pouco do que se escreve a propósito da obra ou da vida deles. Há quem pense que a leitura do Pessoa, por exemplo, está a ser bastante prejudicada pelo excesso de explicadores da obra dele. É provável. O que acontece comigo e com esta enorme falta de vontade de escrever sobre a obra de seja quem for é que não acredito que uma obra ganhe muito em ser explicada. Depois, eu não sou explicador. Só tenho palpites.⁴²⁰

Na crónica "Uma olhadela para António Nobre", à despretensão do título, vem juntar-se o início de um artigo que vai de encontro a uma crítica literária exuberante e bajulatória. Quem abre uma revista literária ou um jornal dedicado às letras nacionais espera ler parágrafos em que se declaram superlativos absolutos sobre vários escritores. O'Neill, contudo, consegue dar atenção a António Nobre sem

⁴¹⁸ "O público volta as costas à poesia quando as coisas começam a complicar-se", *Diário Popular*, in "Quinta-feira à tarde", Lisboa, 10 de Setembro de 1959, p. 6.

⁴¹⁹ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 223.

⁴²⁰ Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 96.

recorrer à lisonja: “Pode dizer-se que Nobre inaugura na poesia portuguesa certa ‘conversa’ ainda muito actual”⁴²¹. Ao invés de dizer que Nobre inaugura a modernidade, reduz as expectativas logo no início do texto através do recurso à palavra “conversa”.

Sobre a recordação adolescente que tem de uma figura tutelar para vários poetas da sua geração, Teixeira de Pascoaes, não pretende exhibir uma intimidade que nunca teve. O texto “Recordação precipitada de Teixeira de Pascoaes” não é a memória de um jovem poeta que fala da enorme admiração que tem por Pascoaes, tentando, aduladoramente, aproximar-se do seu precursor. A recordação é, de facto, precipitada e modesta: “Conheci-o, ou melhor, ele deu por mim, quando eu tinha 17 anos e passava férias em Amarante”⁴²²; “(eu sabia, vagamente, que o Sr. Dr. Joaquim era um dos “velhos” poetas portugueses mais celebrados...)”.⁴²³ Não toma as atitudes convencionais aquando da morte de um poeta, caricaturando antes a prosápia do crítico literário que franze o olho e diz coisas sérias sobre os poetas que acabam de morrer: “‘Pois sim... Pois sim...’, como se fosse possível meter o poeta do *Regresso ao Paraíso* num encolher de ombros ou num arroteio de despeito...”⁴²⁴

Mais do que falar sobre as obras dos autores que admira, O'Neill destaca a atitude que estes têm perante aquilo que fazem e a dicção que utilizam. É um “grande poeta menor” que está atento à modéstia da dicção e à modéstia de atitude. Sublinha tanto a sobriedade do estilo quanto o “modo de ser”, que vem antes mesmo do verso. Ao falar dos outros, O'Neill está, na verdade, a falar de si, da forma como encara a vida e da forma como se relaciona com a literatura. Os atributos que destaca na obra dos seus escritores preferidos coincidem com os termos que o próprio O'Neill utiliza para falar de si e dos seus poemas. Em ambos os casos, a

⁴²¹ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 123.

⁴²² Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 18.

⁴²³ Alexandre O'Neill, *idem*, 19.

⁴²⁴ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 17.

descrição deflacionária que faz de si e dos outros não implica considerar o que fazem como menor. Na verdade, a modéstia de propósitos e a dicção sóbria que todos eles apresentam não os inserem num plano secundário da literatura.

Sobre Borges, destaca a sua “insuportável humildade”⁴²⁵. Vinicius é admirado pelo “notável irrespeito por tudo e todos” e por saber fazer troça do mundo sério da literatura, dessa “esmórfina (passe o italianismo) de reflexão grave que os mundanos da literatura e arredores põem na bandeira da cara”.⁴²⁶ O poeta Tonino Guerra tem a dicção “descontaminada do sentimento-a-mais e da ideia-a-mais que tanto afligem, por vezes, a poesia”.⁴²⁷ Graciliano Ramos é comemorado pela passagem discreta pelo mundo, uma questão de maneira de ser, próxima do feitio de O’Neill. À forma discreta de estar no mundo acresce a maneira “não enfática”⁴²⁸ de escrever, elogio que dirige também a João Cabral de Melo Neto, no poema já referido. O’Neill inveja os *Proverbios y Cantares* de Antonio Machado, porque reconhece no seu “projecto de pobreza” uma lição “para qualquer poeta que queira reduzir-se à expressão mais simples”.⁴²⁹ Jacques Prévert, a quem O’Neill aplica também a classificação de “grande poeta menor”, faz uma poesia de “genuíno (e bom!) clown lírico”.⁴³⁰

Nas crónicas em que apresenta os seus escritores preferidos, dá conta de aspectos sobre a sua obra, mas esses aspectos revelam muito da personalidade (não só literária) desses escritores. A propósito de Benito Pérez Galdós, destaca a sua descrição e timidez na vida, ainda antes de mostrar, num excerto que traduz, a grandeza deste ficcionista: “Galdós (...) era escritor que conhecia a Espanha palmo a palmo. Viajava em 3.^a classe e escutava e observava mais do que falava.”⁴³¹ Assim

⁴²⁵ Alexandre O’Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 82.

⁴²⁶ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 97.

⁴²⁷ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 118.

⁴²⁸ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 129.

⁴²⁹ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 145.

⁴³⁰ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 240.

⁴³¹ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 267.

como O'Neill, há quem não goste de estar no 1^o *balcão* da cena literária, e isso não quer dizer que se seja um escritor menor.

Na verdade, em grande parte dos seus textos, O'Neill atém-se nas atitudes dos seus escritores de eleição, naquelas que considera dignas de admiração. Mas os admirados não são só escritores, e as qualidades que admira – a discrição, a timidez, a contenção, etc. – são verificadas em mundos onde a popularidade atinge índices não comparáveis com os do mundo literário. O que é notável num jogador de futebol como Eusébio, como refere na crónica “Dar o eu a Eusébio”, é saber que se mantém despretensioso, ou seja, que a sua fama, e apesar dos apodos hiperbólicos, em nada afecta a sua atitude perante a vida: “Outra coisa me consola, Eusébio. É saber que a imensa popularidade que acompanha o seu nome não deitou a perder o proprietário desse nome. Você é naturalmente modesto e assim se tem mantido”.⁴³²

Os títulos das crónicas *desimportantizam* aqueles de quem se fala, fazendo O'Neill os maiores elogios da forma mais discreta. Novamente, a desimportantização não significa retirar a importância dos escritores e das pessoas que admira, significa falar de grandes poetas e escritores sem que isso implique emulação ou gestos de canonização.

Na crónica “O fanhoso de Minnesota”, Bob Dylan é louvado por uma dicção que não “maiusculiza nada” e por, deliberadamente, seguir um caminho de pobreza, professado também por O'Neill, que resulta numa expressão contida e simples. Uma vez mais, e agora a propósito de Dylan, é destacada uma ideia-chave para O'Neill: “um mínimo de suportes e de efeitos” dá origem a uma grande poesia, que só tem de menor o facto de não maiusculizar e não recorrer a ornatos.

Diríamos que Dylan não maiusculiza nada. As massas verbais que, sem ornatos, debita dão conta de muita coisa bela, grande, divertida ou terrível, mas a força comunicante do trovador está, principalmente, no

⁴³² Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 234.

partido que ele tira da monotonia, repetição e progressão “fanhosas” de um texto maravilhosamente aliado à música. Este é um caminho de voluntária pobreza. Um mínimo de suportes e de efeitos, para um máximo de comunicação verbal.⁴³³

Na crónica “Nem à frente, nem atrás(i)s”, O’Neill conta em que circunstância conhece Chico Buarque, chamando a atenção do leitor para a atitude modesta de um músico que, apesar da pomposidade do apelido familiar, não está preocupado com a “sua” carreira.

Nunca mais o reencontrei pessoalmente, mas tenho seguido, apreciado, gozado aquilo a que ele próprio não chamaria, se pudesse, de “a minha carreira”, ele que tem um dicionário na família... E uma coisa salta ao olho: Xico sabe o que escrever quer dizer e também sabe o que compor quer dizer. Cantor parco, Xico debita a voz necessária para que se entenda, na sua integridade, o que ele, ao cantar, quer comunicar. Não faz concessões. Creio que o que começou por se chamar a timidez do Xico, era, afinal, uma repugnância marcada pelos efeitos fáceis. E depois, nas entrevistas, não diz asneiras, nem inventa, como alguns dos seus colegas (...). Nem à frente, nem atrás(i)s. No sítio.⁴³⁴

Também os seus escritores dilectos sabem “o que escrever quer dizer”, não fazem concessões, nem incorrem em efeitos fáceis, apostando na parcimónia. No elenco dos escritores de referência, O’Neill destaca poetas brasileiros que partilham consigo o sentido de humor, a capacidade de auto-ironia, o exercício da crónica, a dicção sóbria e o desembaraço virtuoso da língua portuguesa. Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, pertencentes a uma geração imediatamente anterior à de Alexandre O’Neill, são exemplos de dois poetas, também cronistas, que deixaram retratos pouco narcísicos e que optaram por uma visão deflacionada da sua poesia.

⁴³³ Alexandre O’Neill, *idem*, p. 244.

⁴³⁴ Alexandre O’Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 194.

Ao primeiro, O'Neill dedica o poema "A um poeta que deixou de comparecer nas antologias": "A Carlos Drummond de Andrade, na modéstia dos seus 80 anos".⁴³⁵ A Manuel Bandeira é dedicado o poema "Alô, Vovô!", também por ocasião do seu octogésimo aniversário.⁴³⁶ O'Neill dá, assim, atenção a poetas que se classificam de "poeta ruim" ou "cronista de província"⁴³⁷, no caso de Bandeira, ou a poetas que não têm a veleidade de se considerarem eternos, como é o caso de Drummond: "E mereço esperar mais do que os outros, eu?"⁴³⁸

Em "Os girassóis amarelos resistem", O'Neill escreve frases que poderiam constituir uma auto-crítica. Onde está "Manuel Bandeira" pode ler-se "Alexandre O'Neill".

Nada mais enganador que a simplicidade de Manuel Bandeira. É arte consumada. Aconselho-vos a desconfiarem da facilidade com que ele "despacha" um poema. (...) a sua alta qualidade de poeta, a sua falta de aparato (que falta grave!...), o seu gosto de rejeitar a "perfeição" para que a "marca da vida" venha desmanchar um pouco as coisas.⁴³⁹

Aproximando-se de autores cuja dicção é discreta e cujas intenções das obras passam despercebidas aos críticos mais distraídos, O'Neill rejeita as influências e parentescos impostos pela crítica e elege a família poética com a qual se identifica: aquela que tem o mesmo tipo de preocupações e a mesma atitude perante a vida e a poesia, ou seja, aquela que corresponde ao seu projecto de *despromoção* de si e dos outros, fazendo poemas "sem intenção de publicidade"⁴⁴⁰, como diz a propósito de Manuel Bandeira.

⁴³⁵ Alexandre O'Neill, "A um poeta que deixou de comparecer nas antologias", in *Jornal de Letras e Ideias*, 9 a 22 de Novembro, 1982.

⁴³⁶ Cf. Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, pp. 273-274.

⁴³⁷ Manuel Bandeira, "Auto-retrato", in *Antologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006, p. 331.

⁴³⁸ Carlos Drummond de Andrade, "Legado", in *Claro Enigma*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1998, p. 19.

⁴³⁹ Alexandre O'Neill, *Já Cá Não Está Quem Falou*, p. 27.

⁴⁴⁰ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 13.

Fica claro, a partir destes exemplos, que, apesar de não fazerem o percurso bloomiano do poeta forte, todos os poetas referidos por O'Neill são grandes poetas. Não se enquadram na caracterização do poeta forte feita por Bloom em *The Anxiety of Influence*, mas isso não reduz a grande qualidade das suas obras. Estes poetas são *fortes* também, mas não fazem depender o seu percurso da competição com os seus pares, não procuram estar sozinhos na literatura nem anseiam por um lugar vitalício no Cânone.

III. GLORÍOLA

Alexandre O'Neill não acredita na imortalidade literária, considerando que a sua mortalidade humana e poética são uma e a mesma coisa. Desmitifica a ideia de que a glória poética é a meta de todo o grande poeta e revela que não labora com o fito de uma estátua em recinto público. A diferença entre o sublime e o grotesco é a mesma que existe entre a glória e um gorila: “Que interessa a gloriola (simiesco nome!)?/ Que interessa aparecer em Estocolmo a bordo de um poema/ que não chega sequer a Trás-os-Montes”⁴⁴¹. No poema “Pedra-final”, mostra precisamente que não vale a pena a *hybris* do homem, porque a eternidade não é garantida para ninguém.

Tanta gente,
tantos enredos
até ficarmos para sempre
quedos!

Para sempre? Não!
Que outros (mínimos) seres
já trabalham na nossa remoção.⁴⁴²

A pouca preocupação de O'Neill em relação à perdurabilidade do que escreve está relacionada com a maneira como encara a sua actividade. Ao contrário de Jorge de Sena, não delega tarefas de organização e edição dos seus livros, nem se preocupa com o enriquecimento do seu legado ou com a existência de uma pessoa que zele pela sua obra. São vários os gestos de quem não se importa em ter as coisas desarrumadas, deixando-as dispersas. Laurinda Bom refere dois exemplos de como O'Neill lidava com a obra que produzia. Depois de publicado um livro, destruía “sistematicamente” os manuscritos e tinha a prática de oferecer, a amigos e a

⁴⁴¹ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 206.

⁴⁴² Alexandre O'Neill, *idem*, p. 291.

familiares, pequenos objectos, colagens, *ready-mades* ou textos acompanhados de desenhos, o que inviabiliza a reunião de uma obra completa.⁴⁴³

À pergunta sobre a pertinência da designação de Portugal como um país de poetas, O'Neill responde: "Nunca fez sentido para mim. A não ser se se identificar poeta com distraído, lunático. Lá que somos um país de lunáticos, somos. No outro sentido, nada". Talvez seja pelo facto de serem lunáticos ou distraídos que vários poetas portugueses reivindicam a profissionalização do seu ofício. No poema "Escritor a tempo inteiro?", O'Neill desmistifica a ideia de que o trabalho do escritor é comparável ao trabalho exigido por outra profissão, concluindo que a "mão que segura a pena" não equivale à mão da charrua. Para O'Neill, fazer poesia não é um trabalho propriamente dito. A epígrafe deste poema, uma notícia retirada de *O Século*, em Maio de 1975⁴⁴⁴, é o mote para demonstrar, ironicamente, que a poesia não tem de ter subsídio especial⁴⁴⁵. Quem quer igualdade de direitos para poetas e agricultores, deve pensar também em igualdade de circunstâncias. O'Neill, sarcasticamente, aconselha:

Deve arriscar os seus dedos,
escreventes,
na mesma dura engrenagem
onde outros perdem os dedos
entre dentes,
e, depois, que escreva, escreva
com os dedos que tiver.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Laurinda Bom, *Alexandre O'Neill, Prosas de um poeta. Proposta de edição Crítica. Volume I*, FCSH-UNL, 2006, in <http://run.unl.pt/handle/10362/2241>, p. 136 e p. 27.

⁴⁴⁴ "Como já salientámos, o problema actualmente mais sentido pelos nossos escritores é a necessidade urgente de caminharem para a profissionalização da sua actividade, que deve ser reconhecida como específica e absolutamente indispensável para a construção de uma política cultural revolucionária. Não mais um criador de arte e cultura nas poucas horas vagas deixadas pelo trabalho diário da subsistência, mas um trabalhador da palavra e da cultura a tempo inteiro, como muito justamente exigiu no final da reunião de ontem Melo e Castro", in *O Século*.

⁴⁴⁵ Também Philip Larkin, como já referi, sublinha que o trabalho de todos os dias na biblioteca não é incompatível com a escrita de poemas.

⁴⁴⁶ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 428.

Na crónica intitulada “Luto”, Miguel Esteves Cardoso, a propósito da morte do poeta Alexandre O’Neill, comenta a relação que os portugueses têm com os poetas. A tristeza que sentem quando morre um poeta vem acompanhada de um sentimento de culpa. As pessoas, para não viverem com o peso da culpa por não terem lido as obras dos poetas, atribuem ao Estado, entidade que não sabe devidamente patrocinar o trabalho do poeta, toda a responsabilidade.

No fundo, os portugueses gostam tanto de poetas que acham mal que eles tenham de “trabalhar para ganhar a vida”. Sonham todos com um sistema complicadíssimo em que o Estado conseguiria milagrosamente atribuir subsídios a todos os poetas que viessem a ser grandes, para que eles não fossem obrigados a “prostituir-se” como o resto da malta. O problema é que não há português nem portuguesa que nunca tenha escrito uns versos ou o que não se considere, secretamente (mas não muito secretamente), um grande poeta.⁴⁴⁷

Para O’Neill uma profissão activa, como a de trabalhador numa Caixa ou a de publicitário, não é incompatível com a poesia que faz. A vida burocrática e simples de “um homem como os outros, um homem de ‘fato cinzento’ que se perde, na multidão”⁴⁴⁸ não prejudica em nada a sua poesia. No poema “De porta em porta”, O’Neill recomenda que se ande entre a gente, mostrando que ser homem não é diferente de se ser poeta: “-Quem? O infinito?/ Diz-lhe que entre./ Faz bem ao infinito/ estar entre gente”⁴⁴⁹. Numa entrevista de 1981, O’Neill justifica as vantagens de viver “entre gente”, revelando ainda uma opinião pouco favorável quanto à profissionalização do poeta.

⁴⁴⁷ Miguel Esteves Cardoso, “Luto”, in *A Causa das Coisas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, pp. 161-162.

⁴⁴⁸ Alexandre O’Neill, “Alexandre O’Neill recusa a solidão”, entrevista de Daniel Ricardo, *Flama*, Lisboa, 1 de Agosto de 1969, p.14.

⁴⁴⁹ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 134.

Rapidamente se torna num escritor por conta de outrem – ou fica totalmente isolado. Escritor a tempo inteiro é, para mim, um absurdo, além de perigoso. Que lhe sejam dadas melhores condições, mais apoio, maior estímulo, isso sim. As limitações são também evidentes. Um poeta integrado no meio exercendo qualquer profissão activa terá certamente uma visão mais realista das coisas.⁴⁵⁰

A despreocupação de O'Neill quanto à ideia da profissionalização dos poetas revela também a sua distração em relação a um eventual currículo literário: “Também nunca fui poeta de pensar no currículo, de fazer da poesia propriedade de um currículo. Recusando estas coisas, cheguei aqui”⁴⁵¹. O deíctico final utilizado por O'Neill nesta resposta não tem referente, na medida em que mesmo antes não se faz alusão ao lugar a que O'Neill chegou. Arranjar um lugar na literatura portuguesa não é uma prioridade do seu percurso, mas o “aqui” é chegar a algum lado (importante, até), ainda que por caminhos mais discretos.

Mais importante do que o currículo é do que a carreira de poeta ou a eternidade da sua obra é ser-se um bom poeta ou um “grande poeta menor”. O'Neill não quer ser “alcandorado a gloriola nacional, com todos os direitos inerentes a uma situação dessas: academia, nome de rua, estatueta ou estátua”⁴⁵². O poeta que ambiciona a gloriola é o exemplo daquele que O'Neill qualifica como escritor “autófago”.

Comeu-se a si próprio, melhor dizendo, comeu a sua própria imagem. Não por aquela devoração que o acto de criar traz consigo, mas por excesso de confiança na pessoa literata que projectou, como um halo, para todos os lados da sua figura.⁴⁵³

⁴⁵⁰ Alexandre O'Neill, “Sou um poeta que não aceita a profissionalização da poesia”, entrevista de Júlio Valente, *Primeiro de Janeiro*, Porto, 14 de Fevereiro de 1981, p. 2.

⁴⁵¹ Alexandre O'Neill, “Já não corro atrás de miragens”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Expresso*, in “Revista”, Lisboa, 21 de Setembro de 1985, p. 32.

⁴⁵² Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 34.

⁴⁵³ Alexandre O'Neill, *ibidem*.

Avesso a halos poéticos, o poeta deve preocupar-se em fazer boa poesia e não com o culto da sua personalidade, como critica, jocosamente, na crónica homónima. Nesta crónica, um conjunto de dedicatórias e excertos de cartas dirigidas ao poeta Alexandre O'Neill são pretexto para revelar, uma vez mais, as leituras desatentas da sua poesia. No excerto de uma carta, é aconselhado a tentar ser poeta com “pê grande”.

O'Neill:

Tenho suficiente confiança consigo para lhe dizer o que segue:

Você está a malbaratar o seu talento, que é inegável, com brincadeiras poéticas quase ia dizer *irresponsáveis*. Onde o O'Neill de “Um Adeus Português”? Onde o O'Neill de “Sigamos o Cherno”? Onde o O'Neill “desapiedado crítico dos nossos costumes”? O ser-se, o tempo todo, poeta satírico, pode pagar-se caro, muito caro... Veja o Tolentino, que acabou a rimar para pedir benesses... Se a sátira não é praticada sob uma perspectiva correcta (...). Espero, sinceramente, que V. saiba encontrar em si a força para superar a *negação sistemática*. Então, sim, teremos o *nosso* Poeta (com pê grande). Talento não lhe falta.⁴⁵⁴

O que O'Neill diz com frequência é que o excesso de confiança na pessoa literária não é garantia de posteridade. O facto de não se trabalhar para uma capela de louros, para um busto na rotunda, para uma estátua num jardim, para ficar na toponímia lisboeta, ou ainda para figurar como entrada de uma enciclopédia literária, não significa que não se queira ser admirado no presente e no futuro. Quer antes dizer que se desconfia de que estas supostas medalhas garantam a sobrevivência da sua poesia, da conversa que se falou. O'Neill recusa o gesto de desaparecer deixando rasto de si, de “desaparecer em contracção, em convulsão de teatro”.⁴⁵⁵ No poema “A mala e a barragem”, ao invés de dizer que quer construir um monumento eterno, subscrevendo a ambição horaciana, prefere criar um

⁴⁵⁴ Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 257.

⁴⁵⁵ Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, p. 63.

obstáculo à perenidade: “Desempoçado o tempo,/ mãos à primeira obra: UMA BARRAGEM CONTRA A ETERNIDADE”.⁴⁵⁶

Pedro Tamen, no poema “Em Chelas, ao virar da esquina”, ridiculariza a cerimónia de atribuição de um nome de rua a um poeta, entendida como uma forma de conservar a sua memória. A toponímia lisboeta é, aliás, muito generosa, se pensarmos no número significativo de escritores que têm lugar na placa de uma rua ou avenida. Contudo, se na lápide se pode inscrever um nome, é certo que não é a lápide responsável pelo facto de um poeta ter versos lapidares, que são ditos nem que seja uma vez por ano. A uma travessa algures em Chelas atribuiu-se o nome de um poeta, que mais não é do que Fulano ou Sicrano, nomes sem referentes, mas que justificam pequenas efemérides. A única coisa luzidia no poema é o contraste entre as letras negras do nome do poeta e o branco da pedra onde é inscrito. O nome do poeta é opaco, porque desconhecido de todos. Ao jeito de O'Neill, Pedro Tamen faz a paródia à imortalidade toponímica.

(Poeta, 1934-1934)

Em Chelas, ao virar da esquina
da Rua Joaquim da Silva Libório e quase
à entrada da Praceta Gomes Pedrosa,
situa-se o Café Aveirense, com três
mesas de fórmica cinzenta: o senhor
Salema, da Murtosa, está muitíssimo perplexo,
se é que não está pior, porque, uma bela
manhã, uns senhores de gravata se puseram
em monte junto à esquina, um deles acho que disse
qualquer coisa, outro puxou a corda,
e de súbito, negríssima sobre o branco da pedra,
resplandeceu a Travessa de um qualquer fulano.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Alexandre O'Neill, *idem*, p. 362.

⁴⁵⁷ Pedro Tamen, “Memória Indescritível” in *Retábulo das Matérias*. Poesia 1956-2001, Lisboa, Gótica, 2001, p. 648.

Ao contrário do que a teoria de Bloom prevê, a ideia de que só os poetas fortes com percurso agónico garantem legítima descendência, sendo o seu êxito avaliado pela qualidade dos seus sucessores, há grandes poetas menores como O'Neill que deixam alguma descendência sem que disso tenham consciência. Há poetas portugueses da segunda metade do século XX que praticam a lição de O'Neill, no que diz respeito à modéstia de atitudes e de dicção e à “desimportantização” do que fazem.

Numa entrevista de 2011, Pedro Tamen estranha o egocentrismo de alguns jovens poetas (“o excesso de confiança na pessoa literata que projectam”) que querem, a todo o momento, um reconhecimento do seu valor e que têm uma necessidade vital em publicitar tudo o que fazem, à espera de um reforço positivo: “As pessoas levam-se muito a sério. Eu realmente nunca me levei a sério”.⁴⁵⁸ Ao contrário destes jovens poetas, Pedro Tamen revela ter poucas expectativas face ao futuro, face à imortalidade da sua obra. Acredita que a nota da sua existência poderá ficar registada numa história da literatura, mas não considera plausível, ao contrário de António Lobo Antunes, que a sua obra seja lida daqui por cinco mil anos.

Nunca procurei as chamadas “luzes da ribalta”, nem entrevistas como esta. Além disso, sempre tive a sensação de que 10 anos depois da minha morte ninguém saberá quem fui. Agora ainda se vai falando, quando eu morrer lá vem o rodapé do noticiário da RTP mas depois acabou. Não tenho ilusões a esse respeito. E nem sequer isso me contrista. Aceito-o como uma realidade natural. (...) Talvez venha a constar numa História da Literatura, se é que existirá alguma História da Literatura futura quando deixar de haver livros (...). Se houver essa História da Literatura no futuro talvez ela ainda diga qualquer coisa como: “Houve este, considerado um poeta

⁴⁵⁸ Pedro Tamen, “Os poetas não são tipos normais”, entrevista de Carlos Vaz Marques, *Ler Livros & Leitores*, n.º 99, Fevereiro de 2011, p. 32.

barroco no seu tempo” – o que é uma coisa que me dá sempre imensa vontade de rir.⁴⁵⁹

Esta afirmação aproxima-se das atitudes de modéstia de Alexandre O’Neill e mostra que parte da sua *conversa* perdura. Aquilo que para Bloom é anti-natura, a ideia de finitude da vida e da obra literária, é aceite por alguns poetas. O’Neill é um poeta para quem o fim da vida e da existência literária são coincidentes, o que não tem de constituir angústia nenhuma. Se se ficar na tal nota de rodapé, da História da Literatura ou de uma tese académica, como O’Neill refere no poema “A um poeta que deixou de comparecer nas antologias”, é provável que haja, como assinala Pedro Tamen a propósito do rótulo de “poeta barroco”, um desfasamento significativo entre o que dizem os críticos e o que pensam os poetas sobre o que fazem.

Alexandre O’Neill não tem receio de se tornar obsoleto: “tenho a impressão de que a minha poesia já está fora de moda, não é? Mas não me importo nada com isso. (...) É o meu caminho. É o que me interessa.”⁴⁶⁰ Há poetas admiráveis, como é o caso de Bocage, que caíram no esquecimento e cuja poesia ficou obsoleta (“Entre netos, uma velha senhora esquecerá a meio/ um soneto dos teus”⁴⁶¹), mas não deixam de continuar a ser admiráveis, sendo por vezes lembrados.

A propósito de Bocage, O’Neill dirige-se a todos os poetas que pensam que são mais importantes que toda a humanidade e que têm mais hipóteses de ficar do que o comum mortal. Deflaciona expectativas e não afaga os egos poéticos: “Sabes por que se diz que ‘gemem os prelos’?/ Não penses que é por ti”.⁴⁶² A vitória de Bocage, e de um poeta qualquer, é ser recordado por outra pessoa. Já figurar numa nota de rodapé académica não garante a posteridade: “Se a sorte não te for de todo

⁴⁵⁹ Pedro Tamen, *ibidem*.

⁴⁶⁰ Alexandre O’Neill, “Auto-retrato”, entrevista com Adelino Gomes, “Ler para crer”, Programa Semanal do Instituto Português do Livro (Onda Média da Rádio Comercial, Janeiro de 1983), in Laurinda Bom, *Passo Tudo pela Refinadora*, p. 41.

⁴⁶¹ Alexandre O’Neill, *Poesias Completas*, p. 501.

⁴⁶² Alexandre O’Neill, *ibidem*.

adversa,/ um lusófilo, algures,/ citará entre barras versos da tua lavra/ numa elegante nota de rodapé”.⁴⁶³

“Isso de morrer”, como diz no final do poema “Autocrítica”, não faz parte do programa de ninguém, e O’Neill não procura estratégias que garantam a sua perenidade, porque desconfia da sua eficácia. Neste poema endereçado a Bocage, desvaloriza, contrariando a ideia de que a história da literatura é que orienta as lembranças e os esquecimentos dos poetas, a saída de uma antologia. Revela consciência de que é natural que o espaço da fama dos escritores se reduza gradualmente, e que aqueles que têm lugar vitalício numa antologia são em número muito reduzido (por enquanto, poemas como “Um adeus português” e “Portugal” estão presentes em manuais escolares e antologias).

Contra os abusos da história, em particular da história literária, Jorge Luis Borges, no prólogo a uma antologia da sua poesia, dá orientações aos leitores de como gostaria que esta obra fosse recebida. Desconfiando dos historiadores de literatura, que omitem nomes de poetas admiráveis, Borges deseja que o seu livro seja lido *sub quadam specie aeternitatis*, e não em função de juízos críticos. Esta advertência ao leitor vem precedida de um parágrafo que mostra como a literatura não deve ser escrita apenas em função da história literária.

Sei de poetas admiráveis – Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Toulet - que foram relegados ao esquecimento, porque não foram outra coisa senão admiráveis poetas, que não modificaram o curso da literatura.⁴⁶⁴

Bocage pode não ter modificado o curso da literatura, e O’Neill também não, mas deverá haver espaço, como assinala Borges, para vários poetas. Embora as histórias da literatura concedam pouco espaço ou não o concedam de todo, há versos memoráveis de vários poetas que não se propuseram a mudar o cânone, que

⁴⁶³ Alexandre O’Neill, *ibidem*.

⁴⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Antología Poética: 1923-1977*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 7.

não superaram os seus precursores e que não sofreram com a procura da originalidade.

Claro que a originalidade não deixa de ser procurada, porque é ela que determina a forma como O'Neill vai ficar na poesia portuguesa. Na crónica “O Diabo que vos carregue”, que constitui uma reacção paródica ao prémio literário que recebe em 1982 (*ex aequo* com Mário Dionísio, pela Associação Internacional dos Críticos Literários)⁴⁶⁵, a uma pergunta do Diabo sobre a perseguição da originalidade pelo poeta, O'Neill responde: “Eu não quero ser original. Tão-pouco quero ser comum”.⁴⁶⁶

No fragmento 106 do *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares problematiza a questão da celebridade poética ser ofuscada pela vida burocrática, servindo-se do exemplo de Cesário Verde. Este era empregado de comércio, mas queria ser conhecido como poeta.

De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou de um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta.⁴⁶⁷

Alexandre O'Neill não se mostra ansioso em relação à reputação literária póstuma, não existindo, para si, conflito entre o estatuto do poeta e a mediocridade da vida burocrática. Não querendo ser comum nem original, O'Neill quer sobretudo

⁴⁶⁵ Esta crónica é também uma reacção ao texto de Maria da Glória Padrão, intitulado “O'Neill, ou o diabo na desconstrução”, que insiste nos tópicos do costume: O'Neill é o poeta que faz uma “DESpoetização resolvida na cultura do lugar-comum”; “Este diabo faz o festim do trivial, do pardo, do ‘modo funcionário de viver’ ‘em pleno azul’”; “O'Neill, pobre diabo, mendespintou, tolentinou, paulinizou, junqueirou, cesariou, surrealizou, vanguardizou, bocagiou, lisboteou. in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Dezembro de 1982, pp. 5-6.

⁴⁶⁶ Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 226.

⁴⁶⁷ Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 133.

fazer bons versos e bons slogans. Ao final de um dia de trabalho, O'Neill pode regressar a casa com o “fato cinzento” vestido no corpo de um poeta. No seu caso, a gola do empregado da agência de publicidade sobre o pescoço de poeta é tão importante quanto o pescoço do poeta⁴⁶⁸. Ser Sr. Verde significa, para Cesário, não existir literariamente, ser “Snr. O'Neill”, para Alexandre O'Neill, não diminui em nada a sua poesia. Escrever poemas e ser conhecido pelo seu nome próprio não é sinal de demérito e não inviabiliza o reconhecimento institucional.

No *Jornal de Letras* de 12 de Dezembro de 1982, publicam-se dois textos que revelam visões distintas do significado do reconhecimento institucional dos prémios. O anúncio do prémio da crítica atribuído *ex-aequo* a Alexandre O'Neill e a Mário Dionísio provoca diferentes reacções. O texto de Dionísio revela que um poeta está sempre à espera do reconhecimento da crítica para se sentir seguro da sua qualidade, aliviando a sensação de constante emulação.

Prémio de críticos e atribuído unanimemente por um júri, sob mais dum aspecto, avisadamente heterogéneo e, sem dúvida, idóneo, ele veio libertar a sua poesia (...) duma dúvida antiga. Qual seja a de saber se todo aquele trabalho e aquele prazer que dói e se procura era afinal poesia, ou não. E afinal parece que sim.⁴⁶⁹

Mário Dionísio faz, então, o louvor a uma crítica que, pela sua isenção, o premeia, apesar de ter de partilhar o prémio com outro poeta. Utilizando a terceira pessoa do singular alternada com a primeira, elogia os vários elementos do júri, corroborando a sua importância na atribuição deste prémio: “Não sou eu que o digo, é este júri, é este prémio. São as palavras que acabamos de ouvir de Maria Alzira

⁴⁶⁸ Cf. Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 71-72.

⁴⁶⁹ Mário Dionísio, “Poesia, apesar e através de tudo”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Dezembro de 1982, p. 5.

Seixo”.⁴⁷⁰ Atenuando a ligeira frustração “dos cinquenta por cento” do prémio, Mário Dionísio mostra como dois poetas, apesar de terem registos diferentes, se irmanam na actividade que fazem. Repete aquilo que a crítica já disse de O’Neill: “Falta num a ironia e a mordacidade que no outro talentosamente abundam. Falta nesse, com certeza, a imaginação verbal que caracteriza o segundo”.⁴⁷¹ O primeiro poeta é O’Neill, a quem Dionísio reconhece ironia, mordacidade e brincadeira, mas retira “imaginação verbal”. O segundo poeta talentoso é o próprio Mário Dionísio.

Este texto revela a extrema importância que um poeta atribui ao seu trabalho e àquilo que a crítica literária diz da sua obra. Ao lado deste texto, na mesma página do *Jornal de Letras*, O’Neill, na sua coluna quinzenal “A escrita por medida”, em que escreve sobre temas propostos pelos leitores, apresenta a crónica “Os prémios”. Esta crónica é o avesso do discurso de presunçosa modéstia de Mário Dionísio.

O’Neill volta a referir a importância do público em detrimento da crítica oficial que atribui os prémios. Lamenta que a literatura seja “uma actividade que preenche os intervalos entre prémios”⁴⁷² e considera um prémio uma contingência, desvalorizando as unanimidades convenientes da crítica à volta da atribuição de galardões literários, unanimidades que, felizmente, não se conseguem nunca junto do público. Para O’Neill, a literatura é mais importante do que os eventuais prémios que se recebam, e não são estes que garantem a posteridade dos escritores.

A Academia sueca engana-se muito? A Associação Portuguesa de Escritores também? O Pen Club igualmente? O Ministério da Cultura espanhola aspas aspas? Deixem lá, não fervam de indignação, nem de entusiasmo. Antes de se entregarem aos desencontros das paixões, pensem que há uns quantos sujeitos que ficam imensamente contentes por receberem umas centenas ou uns milhares de contos e entrarem na

⁴⁷⁰ Mário Dionísio, *idem*.

⁴⁷¹ Mário Dionísio, *idem*.

⁴⁷² Alexandre O’Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, pp. 175-176.

imortalidade com um diploma na mão. E sabem como a imortalidade se revela sensível a esses documentos.⁴⁷³

O'Neill escreveu um texto para o momento de recepção do prémio em *ex aequo* com Mário Dionísio, mas a sua leitura, como assinala Maria Antónia Oliveira, possivelmente não terá ocorrido⁴⁷⁴. Neste texto, O'Neill recupera as intenções do seu projecto poético, sintetizadas no verbo *dégonfler*. Depois de referir a primeira medalha da sua vida, o bronze num torneio de xadrez aos 18 anos de idade, medalha que leva sumiço ao ser descoberta pelo filho, O'Neill recebe um prémio por jogar poesia.

Preferi – é um modo de dizer – jogar poesia.

Joguei bem ou joguei mal?

Joguei como pude.

(...)

Tentei aproximar a poesia – a minha – da linguagem falada, do linguajar quotidiano. Por decisão literata? Nada disso. Apenas como reacção à pomposidade de muita poesia que em Portugal se fazia e que voltou hoje a fazer-se, para desprazer de alguns.

Não tenho ilusões quanto à perdurabilidade do que fiz. Um relance pela literatura do passado é sempre um salutar exercício de modéstia.⁴⁷⁵

A consagração para O'Neill não passa por nomes de rua ou estatuetas, mas também não passa por prémios da crítica. É publicitário de profissão, mas escreve sem intenção de publicidade. Se existir alguma forma de consagração, a existência de um slogan que se tornou numa frase lapidar da língua portuguesa é um exemplo disso: “Mas também fiz um, a sério, que foi muito conhecido e ainda hoje é usado

⁴⁷³ Alexandre O'Neill, *Uma Coisa em Forma de Assim*, p. 177.

⁴⁷⁴ Maria Antónia Oliveira refere que encontrou o texto no espólio de Alexandre O'Neill, mas que não conseguiu confirmar se alguma vez chegou a ser lido publicamente, in *Alexandre O'Neill. Uma biografia literária*, Lisboa, Dom Quixote, 2007, p. 287.

⁴⁷⁵ Maria Antónia Oliveira, *Alexandre O'Neill. Uma biografia literária*. Lisboa, Dom Quixote, 2007, pp. 288-289.

(que pena não o ter registado!): ‘Há mar e mar, há ir e voltar’. Os bêbados pegaram logo nele, o que é uma verdadeira consagração: ‘Há bar e bar, há ir e voltar’”.⁴⁷⁶

Num texto em que reclama a comemoração dos seus vinte e cinco anos de actividade literária, O'Neill escolhe o sítio e o lugar mais inusitados para um pedido de reconhecimento e glória. O tom do texto não é o do *pathos* bloomiano, é antes pelo *bathos* que se afirma. Numa página d' *A Capital*, e tendo como pano de fundo uma fotografia de Eusébio, que recebia uma homenagem, chama a atenção sobre as coisas mezinhas da sua vida, como o feijão-frade e os joaquinzinhos, e não reivindica que se veja o sublime da sua poesia.

Furioso dou uma dentada no relvado simbólico onde jogo as palavras. Para quando a minha festa de homenagem? Já começaram a preparar o recinto? Acham que alguma vez pena e biqueira se podem equivaler? Vocês são uns ingratos! Não me chateiem! Será que se esqueceram (ou nem sequer se lembraram) das minhas bodas de prata de escritor? Pois é este ano que elas devem comemorar-se. Que culpa tenho eu de mandar o sapato ao ar cada vez que dou um chuto? Que culpa tenho eu, já agora, de não haver suado, pelo menos, a minha tristinha (ponha u, senhor compositor) juventude nas malsãs florestas da Amazónia? De esticalarica a arredondabarriga, a minha vida vai-se passando num Inferno de incompreensão. Toda a gente é homenageada por tudo e, em especial, por nada. Sobre mim fecha o silêncio as suas portas de maciça maldade e pesada estupidez! Mas não desisto assim às primeiras — estão prevenidos! — da festa de homenagem a que de há muito tenho jus! Nem que seja uma festinha para discreto futebolista de salão. Ah! E hei-de querer os bombeiros presentes, de capacete e botões reluzentes; e hei-de querer membros bem-falantes, colegas escritores enquadrados por estudantes; e hei-de querer delegações, com seus típicos estandartes, de várias partes e artes. Prometem fazer isso por mim? Juram reparar a minha glória de escritor? Eu ficaria tão contente... Se não lhes dei tardes de glória, fiz passar muitos de vocês à história. E não será mais importante franquear as balizas da história? Daqui a cem anos, quando já nem o Pelé for lembrado, a não

⁴⁷⁶ Alexandre O'Neill, "Sempre 'sofri' Portugal", entrevista de Fernando Assis Pacheco, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 6 de Julho de 1982, p. 10.

ser, talvez, como marca de café ou calçado, a minha obra estará a ser objecto de novas interpretações redentoras, graças, muito provavelmente, a bolsas especialmente concedidas para esse fim-recomeço. Pacíficos norteamericanos invadirão Lisboa. Até japoneses, quem sabe? Hão-de querer saber onde desfiz os meus nós de gravata, onde travei conhecimento com o feijão frade e os joaquinzinhos, onde arrolhei os primeiros amórios, por que buates tresnoitei as minhas metafísicas azias. Vai ser um trabalho dos diabos! Mas, hoje, filhos, quero a minha festa de homenagem! Há vinte e cinco anos que me esgoto publicamente por vossa causa. Não me venham driblar! Meu nome é Alexandre!⁴⁷⁷

O'Neill tem razão quando diz, embora jocosamente, que haveria de haver quem escrevesse a sua biografia e quem recebesse bolsas para o estudar com o objectivo de “novas interpretações redentoras”. Alexandre O'Neill pode não ter mudado o curso da literatura, mas é um poeta admirável cuja conversa ainda se fala. Continua presente em manuais escolares, antologias, teses académicas, é nome de rua e de uma biblioteca municipal. A sua biblioteca pessoal ocupa uma sala da Biblioteca Municipal de Constância, em que tudo está arrumado ao acaso, e em que, por enquanto, são as crianças das Actividades de Tempos Livres que se dedicam a colocar, arbitrariamente, etiquetas em livros que têm dedicatórias ou anotações.⁴⁷⁸ Mas nada disto lhe garante mais atenção ou apreço.

O slogan *épico* “Há mar e mar, há ir e voltar”, criado para a campanha de prevenção contra o afogamento nas praias portuguesas, tem lugar vitalício em dicionários de provérbios ou de rifões populares, e O'Neill nem sequer teve a preocupação de registar a autoria na Sociedade Portuguesa de Autores. Apesar de ter participado em campanhas de segurança (também numa destinada aos

⁴⁷⁷ Alexandre O'Neill, “E a minha festa de homenagem?”, in “Chuva de Telhado”, a crónica de Alexandre O'Neill, Lisboa, *A Capital*, 25 de Setembro de 1973, p. 20.

⁴⁷⁸ Estas informações foram recolhidas junto de uma das bibliotecárias da Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill, em Constância.

motoristas da Rodoviária Nacional com o slogan “A segurança volta sempre!”⁴⁷⁹), O’Neill não tem segurança quanto ao reconhecimento que merece receber. Era “desarrumado”⁴⁸⁰ e não pensava nas consequências daquilo que deixava para a posteridade, mas acertou vários versos e slogans que permanecem na nossa memória. É esta a sua maior vitória.

⁴⁷⁹ Cf. “Entrevista com Alexandre O’Neill”, *Come & Cala*, Lisboa, 25 de Fevereiro de 1982, pp. 8-9.

⁴⁸⁰ Numa entrevista de 1985 a Clara Ferreira Alves, O’Neill lamenta o facto de não ter sido cuidadoso com os direitos de autor, a propósito do slogan “Há mar e mar, há ir e voltar”: “Estou a fazer diligências junto da Sociedade de Autores para ver se ao menos de 83 para cá, consigo alguns direitos. O “slogan” até já consta de um dicionário de provérbios portugueses. Mais uma prova de como eu sou desarrumado e nunca penso nas consequências, a não ser quando escrevo”, p. 34.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE JORGE DE SENA

40 Anos de Servidão, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

A Literatura Inglesa. Ensaio de Interpretação e de História, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Cotovia, 1989.

Antigas e Novas Andanças do Demónio. Lisboa: Edições 70, 5.^a ed., 1989.

Antologia Poética, ed. Jorge Fazenda Lourenço. 3.^a ed. revista, Obras Completas de Jorge de Sena IV. Lisboa: Guimarães Editores, 2010.

Dialécticas Aplicadas da Literatura. Lisboa: Edições 70, 1978.

Diários, ed. Mécia de Sena. Porto: Edições Caixotim, 2004.

“Discurso do XV Prémio Internacional de Poesia Etna-Taormina”, in *A Arte de Jorge de Sena – Uma Antologia*, ed. Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio d’Água Editores, pp. 369-373.

Entrevistas 1958-1978, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena VII. Lisboa: Guimarães Editores, 2013.

Estudos de Cultura e Literatura Brasileira, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

Estudos de História e de Cultura (1.^a Série), vol. I. Lisboa: Ocidente, 1967.

Estudos de Literatura Portuguesa-I, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 2.^a ed. aumentada, 1999.

Estudos de Literatura Portuguesa-II, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

Estudos de Literatura Portuguesa-III, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 1988.

Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978), ed. Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70, 3.^a ed. aumentada, 2000.

Líricas Portuguesas – 3.^a Série. Lisboa: Edições 70, 1984.

O Reino da Estupidez-II. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

Os Grão-Capitães: Uma Sequência de Contos. Lisboa: Edições 70, 6.^a ed., 2006.

Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular. Lisboa: Edições 70, 2.^a ed., 1981.

Poesia I (ed. Jorge Fazenda Lourenço). Lisboa: Guimarães Editores, 2013.

Poesia e Cultura, ed. Mécia de Sena. Porto: Edições Caixotim, 2005.

Post-Scriptum-II, ed. Mécia de Sena, 2 vols.. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

Régio, Casais, a Presença e Outros Afins. Porto: Brasília Editora, 1977.

Rever Portugal. Textos Políticos e Afins, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena V. Lisboa: Guimarães Editores, 2011.

Sinais de Fogo, ed. Mécia de Sena, 10.^a ed., Obras Completas de Jorge de Sena I. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

Sobre Teoria e Crítica Literária, ed. Mécia de Sena. Porto: Edições Caixotim, 2008.

Trinta Anos de Camões, 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos), ed. Mécia de Sena, 2 vols.. Lisboa: Edições 70, 1980.

Uma Canção de Camões. Lisboa: Portugália Editora, 1966.

Visão Perpétua, ed. Mécia de Sena, 2.^a ed.. Lisboa: Edições 70, 1989.

CORRESPONDÊNCIA DE JORGE DE SENA

Jorge de Sena e Guilherme de Castilho: *Correspondência*, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

Mécia de Sena e Jorge de Sena: *Isto Tudo Que Nos Rodeia (Cartas de Amor)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

Jorge de Sena e José Régio: *Correspondência*, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

Jorge de Sena e Vergílio Ferreira: *Correspondência*, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

Eduardo Lourenço e Jorge de Sena: *Correspondência*, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

Jorge de Sena e José-Augusto França: *Correspondência*, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena: *Correspondência 1959-1978*, ed. Mécia de Sena e Maria Andresen Sousa Tavares. Lisboa: Guerra e Paz, Editores, 2.^a ed. aumentada, 2006.

Jorge de Sena e António Ramos Rosa: *Correspondência 1952-1978*, ed. Mécia de Sena e Jorge Fazenda Lourenço, colab. Agripina Costa Marques e Inês Espada Vieira, Correspondência de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães Editores, 2012.

Jorge de Sena e Carlo Vittorio Cattaneo: *Correspondência 1969-1978*, ed. Mécia de Sena, Jorge Fazenda Lourenço e Joana Meirim, trad. Jorge Vaz de Carvalho, Correspondência de Jorge de Sena. Lisboa: Guimarães Editores, 2013.

OBRAS DE ALEXANDRE O'NEILL

“A um poeta que deixou de comparecer nas antologias”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 de Outubro de 1982.

Anos 70. Poemas Dispersos, ed. Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

“Autobiografia”, *Diário Popular*. Lisboa: 10 de Setembro de 1959, pp. 1 e 6.

“E a minha festa de homenagem?”, in “Chuva de Telhado”, a crónica de Alexandre O'Neill. Lisboa: *A Capital*, 25 de Setembro de 1973, p. 20.

Já Cá Não Está Quem Falou. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

Poesias Completas, 4.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Uma Coisa em Forma de Assim, 3.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Vinicius de Moraes - O Poeta Apresenta o Poeta. Lisboa: D. Quixote, 1969.

ENTREVISTAS DE ALEXANDRE O'NEILL

“O público volta as costas à poesia quando as coisas começam a complicar-se”, *Diário Popular*, in “Quinta-feira à tarde”. Lisboa: 10 de Setembro de 1959, pp. 1-6.

“Alexandre O'Neill, Bernardo Santareno e Manuel da Fonseca conversando à vontade: diálogo sobre os críticos”, entrevista de Fernando Curado Ribeiro, *Almanaque*. Lisboa: Maio 1960, pp. 140-147.

“Dez minutos com... Alexandre O'Neill”, *A Capital*. Lisboa: 1 de Maio de 1968, in “Literatura e Arte”, p. 7.

“Alexandre O'Neill recusa a solidão”, entrevista de Daniel Ricardo, *Flama*. Lisboa: 1 de Agosto de 1969, pp. 14-15.

“Ai! Se os anónimos e os pseudónimos falassem!”, entrevista de Eduardo Guerra Carneiro, *Cinéfilo*. Lisboa: 25 de Outubro de 1973, pp. 31-35.

“A minha poesia tende para o epigrama”, entrevista de António Carvalho, *A Capital*. Lisboa: 24 de Outubro de 1979, pp. 5-6.

“Contar é a maneira de contar”, entrevista de Sousa Neves, *A Capital*. Lisboa: 11 de Dezembro de 1980, p. 21.

“Sou um poeta que não aceita a profissionalização da poesia”, entrevista de Júlio Valente, *Primeiro de Janeiro*. Porto: 14 de Fevereiro de 1981, in “Caderno *Primeiro de Janeiro*”, pp. I-II.

“Entrevista com Alexandre O’Neill”, *Come & Cala*. Lisboa: 25 de Fevereiro de 1982, pp. 8-9.

“O Surrealismo está gloriosamente empalhado”, entrevista de Baptista-Bastos, *O Ponto*. Lisboa: 4 de Fevereiro de 1982, pp. 16-17.

“Sempre ‘sofri’ Portugal”, entrevista de Fernando Assis Pacheco, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa: 6 de Julho de 1982, p. 10.

“A descoberta da poesia é sempre solitária”, entrevista de Eduarda Ferreira, *Notícias da Tarde*. Lisboa: 17 de Setembro de 1983, pp. 14-15.

“A dissidência é o destino de todos os surrealismos”, entrevista de Isabel Risques, *A Tarde*. Lisboa: 6 de Setembro de 1984, in “Cultura”, p. 17.

“Não me vejo como poeta satírico”, entrevista de António Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa: 28 de Agosto de 1984, pp. 5-6.

“Já não corro atrás de miragens”, entrevista de Clara Ferreira Alves, *Expresso*. Lisboa: 21 de Setembro de 1985, in “Revista”, pp. 31-34.

“Auto-retrato”, entrevista de Adelino Gomes, in “Ler para Crer”, *Onda Média da Rádio Comercial*, Janeiro de 1983, in Laurinda Bom, *Alexandre O’Neill: Passo Tudo pela Refinadora*. Lisboa: Notícias, 2003, pp. 36-43.

“Humor”, entrevista de Joaquim Furtado, in “Ler para Crer”, *Onda Média da Rádio Comercial*, Janeiro de 1983, in Laurinda Bom, *Alexandre O’Neill: Passo Tudo pela Refinadora*. Lisboa: Notícias, 2003, pp. 46-50.

“A poesia será sempre... o deixar as coisas fora do sítio”. (inérito) Conversa com Laurinda Bom, Janeiro de 1986, in Laurinda Bom, *Alexandre O’Neill: Passo Tudo pela Refinadora*. Lisboa: Notícias, 2003, pp. 20-32.

OBRAS CITADAS

A Phala, n.º 88. Lisboa: Assírio & Alvim, Setembro de 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

BAPTISTA, António Alçada. "Sobre a Poesia de Alexandre O'Neill", in Alexandre O'Neill, *Feira Cabisbaixa*. Lisboa: Editora Ulisses, 1965, pp. VII-XXIX.

BAPTISTA-BASTOS, Armando, "O'Neill. Um incomparável percurso poético", crónica de Baptista-Bastos, in *Círculo de Leitores. Revista de informação literária e musical*, Jan./Fev./Mar. 1987, pp. 4-5.

BATE, W. Jackson. *The Burden of the Past and the English Poet*. New York: to Excel, 1999.

BEERBOHM, Max, *Seven Men and Two Others*. London: Prion Books, 2001.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência. Uma Teoria da Poesia* (tradução de Miguel Tamen). Lisboa: Cotovia, 1991.

_____. *O Cânone Ocidental* (trad. Manuel Frias Martins). Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2011.

BOM, Laurinda. *Alexandre O'Neill: Passo Tudo pela Refinadora*. Lisboa: Notícias, 2003.

_____. "O'Neill: elementos para uma biografia, poemas de 1942 e poemas inéditos", in *Colóquio Letras*, n.º 113-114, Jan./Abr., 1990, pp. 13-30.

_____. Alexandre O'Neill, *Prosas de um Poeta. Proposta de Edição Crítica*. Lisboa: [s.n.], 2006. Tese de doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <http://run.unl.pt/handle/10362/2241>

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, 1923-1972* (ed. Carlos V. Frías). Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

_____. "El inmortal", in *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

_____. *Antología Poética: 1923-1977*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

CATTANEO, Carlo Vittorio. *Distruzioni per l'uso*. Roma: 1974.

_____. "Introduzione", in Jorge de Sena, *Esorcismi*, antologia. Milão: Accademia, 1974, pp. 7-49.

- CARDOSO, Miguel Esteves. *A Causa das Coisas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- CESARINY, Mário. “Da Morte Impossível (de Alexandre O’Neill)”. *Semanário*, Lisboa: 18 de Outubro de 1986, pp. 32-33.
- _____. *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim, 3.^a ed., 2004.
- CIORAN, E. M.. *A Tentação de Existir*. Lisboa: Relógio d’Água, 1988.
- COELHO, Eduardo Prado. “A impossibilidade da poesia na poesia de Alexandre O’Neill”, in *A Palavra Sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972, pp. 183-204.
- DAVIE, Donald. “Landscapes of Larkin”, in *Thomas Hardy and British Poetry*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 63-82.
- DIAS, Ana Sousa. “O’Neill: o Alma Grande”. *Ler*, Lisboa: último trimestre 2000.
- DIONÍSIO, Mário. “Poesia, apesar e através de tudo”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Dezembro de 1982, p. 5.
- ELIOT, T.S.. “What is minor poetry”, *The Sewanee Review*, vol. 54, n.º 1 (Jan.-Mar., 1946), pp. 1-18.
- _____. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- FREUD, Sigmund. “Widerstand und Abwehr”, Volume XVI (1916-1917), *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Part III. *General Theory of the neuroses*, in *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1973.
- _____. Der Humor, volume XXI (1927-1931), *The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents and Other Works*, in *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, Assisted by Alix Strachey and Alan Tyson. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1973.
- _____. *Moisés e o Monoteísmo*. Lisboa: Relógio d’Água, 1990.
- HONEGGER, Gitta. *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.
- LISBOA, Eugénio. Org. *Estudos sobre Jorge de Sena*, comp., org. e introdução de Eugénio Lisboa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LARKIN, Philip. "Preface", in *The Oxford Book of Twentieth-Century English Verse*, Oxford University Press, 1973.

_____. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber and Faber, 1984.

_____. *Janelas Altas*, tradução de Rui Carvalho Homem. Lisboa: Cotovia, 2004.

LERNER, Laurence. *Philip Larkin*. United Kingdom: Writers and Their Work, 2005.

LOPES, Fernando. *Alexandre O'Neill. Tomai lá do O'Neill*, Coleção Escritores Portugueses. Lisboa: Midas Filmes, 2008.

LOPES, Óscar. "Cesário e O'Neill", in *Cesário Verde: Comemorações do Centenário da Morte do Poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ACARTE, 1993, pp. 103-116.

LOURENÇO, M. S.. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. *Matéria Cúmplice. Cinco Aberturas e um Prelúdio para Jorge de Sena*. Lisboa: Guimarães Editores: 2012.

_____. "Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa", *Pessoa Plural*: 2 (O./Fall 2012). "Lendo Jorge de Sena leitor de Fernando Pessoa", *Pessoa Plural*: 2 (O./Fall 2012).

http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A03.pdf
http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue2/PDF/I2A03.pdf

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*. Lisboa: a regra do jogo, 1981.

_____. *Um Pouco de Morte*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

MAN, Paul de. "Recensão de *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom", in *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, tradução Miguel Tamen. Lisboa/Coimbra: Angelus Novus/Cotovia, 1999, pp. 289-298.

MARTINS, Fernando Cabral. "Esperar o Inesperado", in Alexandre O'Neill, *Anos 70. Poemas Dispersos*, ed. Maria Antónia Oliveira e Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp. 121-138.

MONTEIRO, Adolfo Casais. "A Poesia de Alexandre O'Neill", in *A Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977, pp. 297-301.

MOURÃO-FERREIRA, David. "Uma das vozes mais originais da poesia portuguesa contemporânea". Lisboa: *A Capital*, 22 de Agosto de 1986.

OLIVEIRA, Maria Antónia. *A Tristeza Contentinha de Alexandre O'Neill*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

_____. Alexandre O'Neill. *Uma Biografia Literária*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2007.

ORWELL, George. "A Política e a Língua Inglesa", *Por Que Escrevo e Outros Ensaios*, tradução Desidério Murcho. Lisboa: Antígona, 2008, pp. 23-44.

PADRÃO, Maria da Glória. "O'Neill ou o diabo na desconstrução". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de Dezembro de 1982, pp. 5-6.

PESSOA, Fernando. *Heróstrato e a busca da imortalidade*, ed. Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. *Prosa Publicada em Vida*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Cartas*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Alexandre O'Neill, 'Um Adeus Português'", in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga/Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 536-539.

RAINE, Craig. "A tribute to the late poet Philip Larkin", *The Guardian*, 3 December 1985. <http://www.theguardian.com/books/1985/dec/03/poetry.features>

Relâmpago. Revista de Poesia, "Alexandre O'Neill", n.º 13, Lisboa: Outubro de 2003.

_____. "Jorge de Sena", n.º 21. Lisboa: Outubro de 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

ROCHA, Clara. "Prefácio", in Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951-1986*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, pp. 11-28.

SAID, Edward W.. *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1996.

_____. "Reflections on Exile", in *Reflections on Exile and Other Essays*. Harvard University Press, 2000, pp. 173-186.

SARAIVA, Arnaldo. "Fernando Pessoa e Jorge de Sena", in *Studies on Jorge de Sena by His Colleagues and Friends: Proceedings of the Colloquium in Memory of Jorge de Sena*, edited by Harvey L. Sharrer and Frederick G. Williams, University of California. Santa Barbara: April 6-7, 1979. Santa Barbara: Bandanna; Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, UCSB, 1981.

SENA, Jorge. "Quem é Jorge de Sena (à maneira de Curriculum)", *O Tempo e o Modo* n.º 59. Lisboa: Abril de 1968.

SENA, Mécia de. "Sobre as circunstâncias da morte de Jorge de Sena e outros esclarecimentos". *Diário Popular*. Lisboa: supl. Letras & Artes, 4 de Outubro de 1978.

_____. “Prefácio quanto possível”, *40 Anos de Servidão*, Círculo de Poesia, Moraes Editores. Lisboa: 1979.

_____. “Nota prévia”, *Trinta anos de Camões: 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlatos)*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. “Não vou a Portugal enquanto o meu marido não for”, entrevista a Pina Cabral. *Diário de Notícias*. Lisboa: 30 de Abril de 1981.

_____. “Introdução à publicação de uma correspondência”, *Correspondência*, com Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.

_____. “Introdução a umas Cartas de Amor”, *Isto tudo que nos rodeia (cartas de amor)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

_____ e SENA, Isabel Maria de. “Jorge de Sena: bio-bibliografia”, in Stegagno Picchio Jorge de Sena, *Quaderni portoghesi 13-14*, Primavera – Autunno 1983.

_____. “Nota de abertura, com alguns esclarecedores dados biográficos”. *Post-Scriptum II*, 2 vols. Lisboa: Moraes e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

_____. “Conversa com Mécia de Sena”, entrevista de Arnaldo Baptista, *Peregrinação. Artes e Letras da Diáspora Portuguesa*, n.º 13, Julho-Setembro, 1986.

_____. “Introdução”, *Estudos de Literatura Portuguesa – III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. “A publicação presente e passada (desde 1978) da obra de Jorge de Sena”, in *Homenagem a Jorge de Sena*, n.º Esp. *Nova Renascença*, ed. José Augusto Seabra. Porto: Out. 1988/Mar. 1989.

_____. “Nota Introdutória” *Visão Perpétua*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. Entrevista. Série “A outra face do escritor”. *Letras & Letras*. Porto: Janeiro de 1991.

_____. “Acerca desta correspondência”, Eduardo Lourenço e Jorge de Sena: *Correspondência*, ed. Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

_____. “Breve introdução”, *Diários*, edição Mécia de Sena. Porto: edições Caixotim, 2004.

_____. “Introdução”, *Sinais de Fogo*. Lisboa: Guimarães Editores, 2009.

_____. “Mécia de Sena, ‘A viúva prodigiosa’”, entrevista e reportagem de Luís Ricardo Duarte, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 21 de Agosto a 3 de Setembro de 2013.

SILVA, Vítor Aguiar e, *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*. Coimbra, Angelus Novus, 2009.

SILVESTRE, Osvaldo. “O menino (Doutor) entre os doutores: Fernando Pessoa em Jorge de Sena, nos anos 40”, in *Central de Poesia – A recepção de Fernando Pessoa nos anos 40*. Lisboa: CLEPUL/FLUL, 2011.

<http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/estudos/novo-62-ainda-pessoa-e-sena/>

SIMÕES, João Gaspar. “Alexandre O'Neill: I-*Tempo de Fantasma*”; “Alexandre O'Neill: II-*No Reino da Dinamarca*”; “Alexandre O'Neill - *Abandono Vigiado*”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

_____. “Jorge de Sena: I-*Peregrinatio ad loca infecta (70 poemas e um epitáfio)*”; in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1938-1961*, Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

_____. “Alexandre O'Neill: *Poemas com Endereço*”; “Alexandre O'Neill: *As Andorinhas Não Têm Restaurante*”; “Alexandre O'Neill: I - *De Ombro na Ombreira*”; “II-*Entre a Cortina e a Vidraça*”; “III-*A Saca de Orelhas*”, in *Crítica II - Poetas Contemporâneos 1960-1980*, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim: 1998.

STRAUSS, Leo. *Persecution and The Art of Writing*. The University of Chicago Press, 1988.

TAMEN, Miguel. “A poesia”, in Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp. 9-15.

TAMEN, Pedro. *Retábulo das Matérias. Poesia 1956-2001*. Lisboa: Gótica, 2001.

_____. “Os poetas não são tipos normais”, entrevista de Carlos Vaz Marques, revista *Ler Livros & Leitores*, n.º 99. Lisboa: Fevereiro de 2011.

WILSON, Jason. *Jorge Luis Borges*. Lisboa: Fio da Palavra. 2009.